L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

ADMINISTRATION ET RÉDACTION

J.-B. BAILLIÈRE ET FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e).

Téléphone : DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202. — R. C. Seine 7432. — R. P. Seine C.A. 4615

TREIZIÈME ANNÉE. — N° 4. — SEPTEMBRE-OCTOBRE 1961

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — DOCUMENTATION GÉNÉRALE

DEUXIÈME PARTIE. — DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

TREIZIÈME ANNÉE. — N° 4. — SEPTEMBRE-OCTOBRE 1961

(DATES DE PARUTION : JANVIER, MARS, MAI, OCTOBRE, DÉCEMBRE)

Ont collaboré à ce numéro :

R. AULOTTE, chargé d'enseignement à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nancy ;

J. BARRÈRE, professeur de littérature française à l'Université de Cambridge.

J. BEAUJEU, professeur à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Lille ;

J. BOLLACK, chargé d'enseignement à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Lille ;

M. CADOT, chargé d'enseignement à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand ;

P. CLARAC, inspecteur général de l'Instruction publique ;

Cl. CUÉNOT, docteur ès lettres ;

M. DÉCAUDIN, professeur à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Toulouse ;

J. DEFRADAS, professeur à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Lille ;

Y. LEFÈVRE, professeur à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Bordeaux ;

A. MICHEL, maître de conférences à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Lille ;

Jacques MOREL, maître-assistant à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Lille ;

Jean PERROT, professeur à la Sorbonne ;

R. POMEAU, professeur à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Toulouse ;

† R. PONS, inspecteur général de l'Instruction publique ;

Guy ROBERT, professeur à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Besançon ;

J. ROBICHEZ, professeur à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Lille ;

P. SURER, maître-assistant à la Sorbonne ;

J. TRUCHET, professeur à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nancy ;

J. VOISINE, professeur à !a Faculté des Letres et Sciences humainès de Lille.

Prix de l'abonnement, France : **19 NF ;** Étranger : **22 NF**
le numéro : **4,20 NF**

N. B. — La Direction de la Revue décline toute responsabilité au sujet des opinions émises par les auteurs dans leurs articles.

A NOS ABONNÉS

pour éviter toute interruption de service, nous prions nos abonnés de vouloir bien verser au plus tôt le montant de leur abonnement pour 1962 au Compte Chèques Postaux :

J.-B. BAILLIÈRE & FILS, PARIS-202.

PREMIÈRE PARTIE

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

Vingt ans de recherche sur Victor Hugo

Sans atteindre à la frénésie de la compétition soulevée par Nerval, Baudelaire ou Rimbaud, (il n'était ni fou, ni opiomane, ni homosexuel), les études sur Hugo ont été marquées, pendant ces vingt dernières années, par un effort de renouvellement. Les ouvrages publiés sur Victor Hugo à la fin du XIXe siècle et pendant le premier tiers du XXe se ressentaient de l'idolâtrie ou de l'hostilité que sa position politique ou ses conceptions esthétiques avaient inspirées pendant sa vie. Hugo est toujours en question, mais d'une autre façon : c'est son génie qu'on cherche maintenant à caractériser.

PERSPECTIVES

Dès avant 1940, de grands ou notoires poètes et écrivains avaient paru donner le ton en se penchant sur ce que Thierry Maulnier appelait peu après *l'Enigme Hugo* (1). Il la limitait d'ailleurs à son « démon d'explication », au phénomène d'une « facilité d'élocution vraiment dévastatrice », sous l'effet de laquelle « Hugo, acteur perpétuel et principal de ses poèmes, de ses drames et de ses romans, ne s'efface jamais dans le rôle d'un meneur de jeu invisible » : « Une fois au moins, dans l'histoire des lettres — concluait-il — une œuvre a été consacrée à faire passer dans la légende humaine non ses créatures, mais son créateur. » Ce jugement appelle sans doute des nuances : tout le monde ne sera pas d'accord avec son auteur pour refuser à Jean Valjean la dignité d'un type ou d'un mythe et à Cosette, à Monseigneur Myriel, à Thénardier et à Gillenormand celle de personnages ou de créatures.

Depuis les « abîmes » sondés par Denis Saurat (2) et encore par G. Bounoure (3), on a, sinon découvert, au moins mis à la mode un *Hugo mage* (4), visionnaire selon la formule baudelairienne, le poète hanté auquel Claudel faisait grâce pour « l'épouvante, une espèce de contemplation panique de l'univers » (5) : un peu partout dans les périodiques, à partir de 1946, Henri Guillemin en a publié de nombreux et précieux témoignages inédits (6). On a vu ainsi paraître en 1943 chez Gallimard des extraits orientés, *Poèmes de la Bouche d'ombre* (7). A l'époque, c'était presque une promotion pour ce poète infréquentable, flétri par l'ineffaçable « *hélas !* » qu'André Gide s'employait dans ses dernières années à retoucher et finalement corriger par des attendus et des repentirs (8) : c'était tout de même le plus grand poète français, peut-être après Ronsard, un très grand poète en tout cas, et l'*Anthologie de la Poésie française* (9) qu'il publiait en 1949, si elle ne retenait que deux strophes de *Tristesse d'Olympio*, persistant à écarter les poèmes d'une admiration trop convenue, n'en citait pas moins d'une quarantaine de pièces, encore trop peu au goût d'Émile Henriot (10). Paul Valéry, avec l'âge, le découvrait aussi, s'attardant à regarder avec Julien Cain les manuscrits, admirant le poète des « dernières années », des « recueils posthumes », *poète créateur par la forme* (11), thèse qu'A. Glauser a reprise et développée dans un

(1) Dans *le Livre des Lettres*, Robert Laffont, mars-avril 1944.

(2) *La Religion de V. Hugo*, Hachette, 1929, réédité dans *V. Hugo et les dieux du peuple*, La Colombe, 1948.

(3) *Abîmes de V. Hugo*, dans *Mesures*, 1936, réédité dans *Marelles sur le parvis*, Plon, 1958.

(4) Marcel Raymond, *Génies de France*, Neuchâtel, La Baconnière, 1942.

(5) *Positions et Propositions*, I, Gallimard, 1928, reproduit dans *Pages de Prose*, Gallimard, 1944.

(6) Notamment dans *Comment Hugo éloignait les spectres*, *Figaro littéraire*, 24 mars 1951.

(7) Choisis par Henri Parisot, préf. de L.-P. Fargue, Gallimard, 1943.

(8) Dans *Interviews imaginaires*, New York, Schiffrin, 1943, et dans la préface de son *Anthologie*.

(9) Coll. la Pléiade, Gallimard, 1949.

(10) Dans *Maîtres d'hier et contemporains*, Albin Michel, 1956, p. 81 sq.

(11) Dans *Vues*, La Table Ronde, 1948.

essai intéressant, mais naturellement unilatéral, sur *Hugo et la poésie pure* (1). On se trompait bien un peu parfois, et encore aujourd'hui, sur les dates de ces poèmes extraits de recueils comme *Toute la Lyre* ou de ces fragments de *la Fin de Satan* et de *Dieu*, qui étiraient les « dernières années » de Victor Hugo sur vingt-cinq à trente ans, *grande mortalis ævi spatium !* Pourtant Thibaudet restait fidèle aux quatre recueils des années trente à quarante (2), et c'est aussi le poète des anthologies démodées que François Mauriac décora avec autorité, pour le 150e anniversaire de sa naissance, de « l'héroïsme de la banalité » (3), peut-être sans l'avoir bien relu.

Il y a cent ans, les Goncourt notaient dans leur *Journal* : « J'ai vu Heidelberg. Il m'a semblé voir l'œuvre de Hugo, quand la postérité aura passé dessus, quand les mots auront vieilli, quand cette langue sera écroulée, quand le temps, comme un lierre, aura monté aux hémistiches. Oui, cela demeurera grand et charmant, comme ce burg bâti par une fantaisie, allemand et italien » (4). Ils ne déformaient pas sans quelque malignité cette célèbre image du *Rhin*. Prise à la lettre, elle illustre à propos le double aspect de l'imagination poétique de V. Hugo. Comme pour rétablir l'équilibre faussé et curieusement inséparable de ce génie excessif, en même temps que Marcel Raymond publiait un excellent *Choix de Poésie* en quatre sections dont l'une s'intitulait *la Fantaisie* (5), J.-B. Barrère commençait sous ce titre une enquête sur le côté souriant ou même jovial de la poésie hugolienne (6). H. Guillemin l'appuyait d'un petit livre sur *l'Humour de Victor Hugo* (7), miette de ses innombrables publications hugoliennes, [ouvrages, éditions et surtout articles sur les communications du poète, à Jersey et à Guernesey, avec l'irréel ou le surréel (8). On y peut faire une place particulière à son étude sur *V. Hugo et le Rêve* (9), qui souligne le rapport de paragraphes de romans comme *les Travailleurs de la mer* et *l'Homme qui rit* avec des notes de rêves relevées dans ses carnets. Le nom de ce critique domine les recherches psychologiques sur Hugo. Son portrait de *Victor Hugo par lui-même* (10) reste une des plus vivantes et des plus justes introductions à la connaissance de l'homme.

BIOGRAPHIE

La part faite de cette exploration psychologique, il ne semble pas que notre savoir sur la biographie du poète ait fait des progrès considérables. La faute en revient peut-être au goût de l'époque, qui n'est plus à l'anecdote; par suite on a moins recherché les petits faits vérifiés dont l'accumulation nourrirait une biographie neuve. Pierre Audiat avait rassemblé dans une étude probe et assez documentée les faits à peu près assurés de la vie du poète (11). Malgré les essais répétés de R. Escholier sur *Un amant de génie* (12), la mode semblait passée, et André Maurois, présentant *Olympio* (13) à un public cultivé, n'a pas tellement cherché à la ranimer, mais plutôt, à la mode nouvelle, il s'est efforcé de glisser dans son récit des lettres et des fragments inédits pour éclairer un portrait brillant et équitable du poète romantique. On peut seulement regretter qu'il n'ait pas plus que la plupart d'entre nous fait l'effort de recherche nécessaire pour la période de l'exil, sur laquelle on est moins renseigné. P. Flottes, à son tour, a écrit un *Eveil de V. Hugo* (14), qui fait écho aux vieux ouvrages de G. Simon et de Benoît-Lévy. J. Delalande a étudié de près le cadre des séjours de *V. Hugo à Hauteville-House* (15).

Les documents attendent encore les chercheurs. Tel est le cas de ce *Journal d'Adèle* déposé à la Maison de Victor Hugo, place des Vosges, dont H. Guillemin a publié des extraits (16) et

(1) Droz, 1957.
(2) Dans *Histoire de la Littérature française de* 1789 *à nos jours*, Stock, 1931.
(3) *Figaro littéraire*, 23 février 1952.
(4) Fasquelle-Flammarion, 1959, t. I, p. 791, 3 septembre 1860.
(5) Genève, Skira, 1945, 2 vol.
(6) José Corti, t. I, 1949.
(7) Neuchâtel, La Baconnière, 1950.
(8) Voir un choix de références dans la bibliographie de *la Fantaisie de Victor Hugo*, t. I et II.
(9) Dans le *Mercure de France*, mai 1951.
(10) Coll. *Ecrivains de toujours*, Ed. du Seuil, 1951.
(11) *Ainsi vécut Victor Hugo*, Hachette, 1947.
(12) *Victor Hugo, cet inconnu*, Plon, 1951; *Un amant de génie*, Fayard, 1953.
(13) *Olympio ou la vie de V. Hugo*, Hachette, 1954.
(14) Coll. *Vocations*, Gallimard, 1957.
(15) Albin Michel, 1947.
(16) Dans la *Revue de Paris*, avril 1950 et le *Figaro littéraire*, 19 février 1955.

que Guy Robert a dépouillé pour ses propres travaux, du *Journal de l'exil*, déposé à la Pierpont Morgan Library et toujours inédit, des carnets, que M. Maurois a visiblement consultés, mais dont une édition intégrale reste à faire par une équipe, malgré les difficultés de toute sorte qu'elle pose (lecture difficile, sinon parfois impossible, des brouillons au crayon, comptes sans intérêt apparent, composition de l'ensemble, chevauchement de certains carnets, dispersion même de ceux-ci, dont la plupart cependant sont déposés à la Bibliothèque Nationale). Enfin, les quatre volumes de *Correspondance* de l'édition dite de l'Imprimerie Nationale (1), établis par Mme C. Daubray dans des conditions de publication incompatibles avec le but à atteindre, sont loin d'avoir épuisé les textes publiés, malgré les lettres inédites qu'elle y a ajoutées. Ils ne reproduisent pas même toujours les lettres insérées dans les historiques des autres volumes de la collection ou dans d'autres ouvrages (2). La question est compliquée par les catalogues d'autographes dont les mentions *inédit* ne sont pas toujours aisément vérifiables. Là encore, une édition complétée demanderait une équipe et des recherches dans la plupart des périodiques de 1885 à nos jours. Elle n'intéresserait d'ailleurs, on le craint, que les spécialistes. Dans un ordre d'idées voisin, Paul Souchon a publié un choix de *Mille et une lettres d'amour de Juliette Drouet à Victor Hugo* (3) : les réponses du poète sont encore retenues au secret à la Bibliothèque Nationale jusqu'à une date, on pense, prochaine; elles sont d'ailleurs relativement en petit nombre, puisque la plupart des lettres de Juliette étaient, plus qu'une correspondance au sens propre, des billets préparés pendant ses heures de solitude pour accueillir son amant à son arrivée.

TEXTES

Depuis les mémorables éditions critiques de Paul Berret (4), le courage ou les facilités semblent avoir manqué à beaucoup de chercheurs, soit pour les mettre à jour à l'aide des apports des carnets ignorés de lui (5), soit pour en tenter de nouvelles. A beaucoup, mais non à tous. Mlle E. Barineau a publié une édition critique des *Orientales* (6), qui fait état de quelques sources nouvelles. J. Truchet n'a prétendu qu'à donner un texte de *la Légende des Siècles*, *la Fin de Satan* et *Dieu* (7) dans la collection de la Pléiade, comme M. Allem des *Misérables* (8). René Journet et Guy Robert ont fourni là, depuis quelques années, l'effort le plus important et le plus constant. Il est dommage que les circonstances ne leur aient pas permis de condenser en une nouvelle édition critique leurs trois volumes d'études sur *les Contemplations : Autour des « Contemplations »*, *Le manuscrit des « Contemplations »*, *Notes sur les « Contemplations »* (9). Ces livres donnent commodément les éléments des problèmes et éviteront aux lecteurs intéressés une laborieuse consultation des manuscrits à la Nationale. Ils ont aussi entrepris la publication du texte de *Dieu* (10) en trois volumes, dont le dernier est à paraître. Il faut reconnaître l'extrême soin de leurs lectures, et leur collaboration aide à assurer l'objectivité de leurs travaux, si elle leur retire parfois un peu de personnalité. Entre temps, ils ont encore publié les corrections des recueils de 1830-1840, *Des « Feuilles d'automne » aux « Rayons et les Ombres »* (11), et donné une édition critique d'un *Carnet* de 1856 (12), intéressant surtout par ses dessins. En 1946, en suivant une méthode alors

(1) Ollendorff-Albin Michel, 1947-1952.

(2) Voir compte rendu par H. Guillemin dans le *Journal de Genève*, 29-30 août 1948. Signalons la publication de quelques lettres par R. Pierrot dans *Correspondance de Hugo et Balzac*, *Revue d'Histoire littéraire*, juillet 1953.

(3) Gallimard, 1951.

(4) Coll. *les Grands Ecrivains de la France*, Hachette : *Châtiments*, 2 vol., 1932; *La Légende des Siècles*, 6 vol., 1920-1927.

(5) Rappelons pour les nouveaux venus à V. Hugo que jusqu'à la fin de 1949 son œuvre n'était pas encore tombée dans le domaine public. Il en résultait de nécessaires négociations pour obtenir la permission d'approcher les carnets déposés à la Nationale et d'en publier des extraits. D'une manière générale, les droits de reproduction détenus par certains éditeurs détournaient la plupart des autres d'entreprendre la publication d'œuvres de Hugo. Un curieux malentendu a même opposé Gide à E. Henriot, qui, sur la foi de la mention obligatoire des morceaux choisis de Delagrave, a cru que Gide s'était borné dans son *Anthologie* à un paresseux démarquage, hypothèse qui ne résiste pas à l'examen (voir fin de l'article cité).

(6) *Textes français modernes*, Didier, 1952-1954, 2 vol.

(7) Gallimard, 1950.

(8) Gallimard, 1951.

(9) *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, les Belles Lettres, 1955, 1956, 1958.

(10) Nizet, 1960-1961.

(11) Les Belles Lettres, 1957.

(12) Les Belles Lettres, 1959.

nécessairement différente, J.-B. Barrère avait étudié un carnet de 1865, relatif à un voyage pendant lequel le poète avait composé les dernières pièces des *Chansons des rues et des bois* (1), et, en 1954, il a complété ce travail par l'étude d'un carnet de 1859 où voisinent avec les premières pièces de ce même recueil des documents pour le futur roman des *Travailleurs de la mer* (2). A l'autre bout de la chronologie, Jean Gaudon a récemment édité un carnet de 1820 (3). H. Guillemin a opté pour l'édition dirigée : il a ainsi reconstitué des *Carnets intimes* (1870-1871) (4) du poète, comme précédemment il avait repris et complété les *Choses vues* des années 1848-1851 sous le titre *Souvenirs personnels* (5) et il opéra de même pour la période 1830-1848 en publiant le *Journal* de ces années (6). C'est aussi une reconstitution que le volume *Océan* (7), publié sous un titre de Hugo par Mme Daubray en 1942, recueil de fragments inédits des reliquats. Henri Guillemin donna de même, notamment à partir de certains carnets, divers appendices à l'œuvre sous les titres : *Pierres, Cris dans l'ombre et Chansons lointaines* (8). Cette méthode a l'avantage de faire connaître vite et sous une forme attrayante des textes qui dormaient dans les bibliothèques et les collections; elle présente l'inconvénient d'extraire arbitrairement des réflexions ou des vers de leur contexte et d'en rendre difficile aux amateurs le dépistage et même la vérification en tant qu'inédits (9). Cette énumération sommaire doit encore enregistrer l'effort d'édition sérieuse et annotée de variantes effectué par M.-F. Guyard pour *les Misérables* et surtout pour *Notre-Dame de Paris* (10). Enfin, une excellente et copieuse anthologie a été établie par Pierre Moreau et J. Boudout (11) et relaie celle que M. Levaillant avait donnée avec amour quelque vingt ans auparavant (12).

LA PENSÉE

La pensée du poète, aussi contestée qu'en soit l'originalité, a continué de susciter des travaux. En 1943, précisant ses recherches sur *le Romantisme et l'Occultisme*, A. Viatte a donné un essai sur *V. Hugo et les Illuminés de son temps* (13), qui multiplie les rapprochements avec l'abbé Constant, alias Eliphas Lévi, sans parvenir à convaincre certains d'entre nous. Ces idées étaient dans l'air; on les retrouve chez tous ceux qui ont été tentés de substituer une nouvelle religion au Christianisme, comme Saurat pensait que ce fut le cas pour Hugo (14), et aussi chez ceux qui s'y sont tenus, comme Ballanche dont les idées sont confrontées avec celles du poète dans un petit essai de J. Roos (15). Celui de P. Zumthor sur *V. Hugo poète de Satan* (16) s'inspire de ces tendances, tout en cherchant à commenter l'œuvre par une réflexion personnelle. C'est de l'abbé Géraud Venzac que sont venus, d'après une méthode classique, les apports les plus substantiels sur la formation idéologique du poète, répartis entre ses deux thèses, *les Premiers Maîtres de V. Hugo* (il s'agit de ses professeurs) et surtout *les Origines religieuses de V. Hugo* (17), où cet érudit a repris et considérablement approfondi le travail de l'abbé Dubois en se référant à divers documents d'archives et où il discute notamment la légende propagée par le poète sur sa mère « vendéenne ». Le savant abbé voit en elle une agnostique, libérale révolutionnaire passée seulement à la réaction sous l'influence de son amant Lahorie. Peut-être est-il entraîné, en préfé-

(1) *Promenade dans un album de voyage de V. Hugo* (1865), dans la *Revue d'Histoire de la Philosophie* (maintenant *Revue des Sciences Humaines*), 1946, p. 1-48 et 244-284.

(2) *Victor Hugo dans l'île de Serk*, dans la *Revue des Sciences Humaines*, avril 1954.

(3) Dans les Mélanges offerts au Prof. Mansell Jones, *Studies in Modern French Literature*, Manchester University Press, 1961.

(4) Gallimard, 1953.

(5) Gallimard, 1952.

(6) Gallimard, 1954.

(7) Dans l'édition dite de l'Imprimerie Nationale (cf. n. 1, p. 141).

(8) Genève, Ed. du Milieu du Monde, 1951; Albin Michel, 1953. Aussi *Strophes inédites*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1952.

(9) Voir l'article de G. Robert, *Information littéraire*, mai-juin 1953.

(10) Garnier, 1957 et 1959.

(11) Hatier, 1950, 2 vol.

(12) Delagrave, éd. revue, 1939.

(13) Montréal, Ed. de l'Arbre, 1943.

(14) Voir n. 2, p. 139.

(15) *Les idées philosophiques de V. Hugo : Ballanche et V. Hugo*, Nizet, 1958.

(16) Robert Laffont, 1947.

(17) Bloud et Gay, 1955.

rant les documents au témoignage de l'œuvre, à réduire la bonne foi du poète, notamment dans l'affaire de son baptême : on imagine sans peine l'étonnement et l'embarras du jeune homme lorsqu'au moment de son mariage il apprit de son père qu'à la connaissance de ce dernier il n'avait probablement jamais été baptisé. Bernard Guyon, séduit au contraire par le ton des *Odes*, verse peut-être dans l'excès inverse dans son étude sur *la Vocation poétique de V. Hugo* (1), où il appuie sa démonstration d'une crise spirituelle du poète sur l'examen parfois un peu forcé de ces textes poétiques de jeunesse. C'est beaucoup plus tard que, après l'ébranlement généralisé de 1830, les inquiétudes religieuses exprimées dans les recueils des dix années suivantes aboutiront à un état de réflexion propice. Le poète, mûri par les épreuves et par la solitude, traversera à Jersey ce que M. Levaillant a appelé *la Crise mystique de V. Hugo* (1843-1856) (2). Cet essai, qui reprend la question de l'intérieur à l'aide de nouveaux comptes rendus de séances spirites et de textes inédits de la collection Clemenceau-Meurice, est plein d'intérêt pour la compréhension des *Contemplations.* Il a montré que le poète était sorti vainqueur de cette crise en partie grâce à ses ressources de joie, dont il est fait mention dans l'article de J.-B. Barrère, *Hypothèse sur la psychologie des « Contemplations »* (3), étude reprise et poursuivie dans le tome II de sa *Fantaisie de V. Hugo* (4). L'accent apostolique des *Misérables*, que Barrère a dégagé de ce roman dans une page de son étude générale sur *Hugo, l'homme et l'œuvre* (5), était souligné par Hugo lui-même, qui a défini son roman une « œuvre religieuse ». Une lecture orientée permet de vérifier cette interprétation. Au *Credo in Patrem* de Monseigneur Myriel (I, I, 3) répond, à travers les paroles et les actes de Jean Valjean, le *Credo in Deum Patrem omnipotentem*, inscription jetée sur une page de carnet en 1858. Le poète qui, sur une autre page, offrait son travail pour prière, avait évidemment le sens de la présence divine.

Les nombreux articles d'H. Guillemin, ceux d'A. Vial et de M. Larroutis sur *le Satyre* (6) complètent la conception qu'on peut se faire de la philosophie du poète d'après *les Contemplations* et *la Légende des Siècles*, sans faire oublier l'ouvrage classique de P. Berret (7). L'anthologie philosophique établie par Ch. Lecœur (8), en ne tenant pas compte des dates réelles de composition des poèmes cités, crée des confusions qui diminuent la valeur des services que ce travail aurait pu rendre : le même inconvénient est présenté par l'étude en profondeur de G. Poulet sur *l'Espace et le Temps chez V. Hugo* (9). Au contraire, c'est, dès 1941, un érudit britannique, H. J. Hunt, qui, dans son importante étude, *The Epic in Nineteenth Century France* (10), a situé les idées et la forme des trois grandes épopées de V. Hugo dans le prodigieux courant de publications analogues, notamment de Ballanche, Quinet et Laprade, pour se borner à quelques noms de sa liste imposante. L. Cellier a bénéficié, nous dit-il, de ce travail pour son *Épopée romantique* (11), d'ambition plus modeste, où Hugo occupe une place importante. Hugo fait aussi l'objet d'un chapitre dans la belle étude de Raymond Schwab, *la Renaissance orientale* (12), bien que le poète, au moment de cataloguer pour son *William Shakespeare* les grandes œuvres de l'humanité, ait volontairement écarté le « fatras » des épopées indiennes. Ce registre de l'œuvre du poète tiendra sans doute une place importante dans la thèse que prépare P. Albouy sur *la Création mythologique chez V. Hugo.* Le même chercheur a restitué récemment avec beaucoup d'ingéniosité une petite épopée complémentaire de *la Révolution, l'Envers de la Page* (13), fragmentée entre divers recueils, et il achève une édition critique de *l'Ane.*

C'est aussi par le biais des idées que les romans de V. Hugo ont été étudiés. Pour son enquête sur *le Crime et la Peine dans l'œuvre de V. Hugo* (14), P. Savey-Casard a puisé en juriste notamment dans *les Misérables* et dans *Claude Gueux ;* il a aussi donné une édition critique de ce

(1) Aix-en-Provence, Ed. Ophrys, 1953.

(2) José Corti, 1954.

(3) *Annals of the Faculty of Arts*, Ibrahim Pasha University, Cairo, 1951, vol. I.

(4) José Corti, 1960.

(5) Boivin, 1952; éd. revue, Hatier, 1959-1961.

(6) *Revue des Sciences Humaines*, juillet 1957 et *Revue d'Histoire littéraire*, juillet 1958.

(7) *La philosophie de V. Hugo* (1854-1859)..., Paris, Paulin, 1910.

(8) *La pensée religieuse de V. Hugo*, Bordas, 1951.

(9) Dans *Esprit*, octobre 1950, recueilli dans *la Distance intérieure*, Plon, 1952.

(10) Oxford, Blackwell.

(11) Presses Universitaires de France, 1954.

(12) Payot, 1950.

(13) *Revue d'Histoire littéraire*, juillet 1960.

(14) Presses Universitaires de France, 1956.

dernier roman (1). Parallèlement, ce sont les études démographiques qui ont amené Louis Chevalier à s'intéresser au grand roman de Hugo pour la documentation qu'il offre avec ceux de Balzac sur les structures sociales de Paris à l'époque considérée (2). Sans doute le centenaire provoquera-t-il de nouvelles études sur cette œuvre complexe (3). Son pendant en gloire, *Notre-Dame de Paris*, a suscité des recherches sur les sources de sa documentation archéologique dans un article neuf de G. Huard sur *Notre-Dame de Paris et les Antiquaires de Normandie* (4).

Malgré la reprise de *Ruy Blas* et la « première » de *Mille francs de récompense*, faisant suite aux récentes représentations de *Marie Tudor* et de *Mangeront-ils?*, le théâtre de Hugo ne semble pas avoir exercé d'attrait sur les chercheurs : il offre pourtant encore beaucoup à trouver. Une rapide étude, d'un accent personnel, a cependant été publiée sur *Hugo dramaturge* par J. Gaudon (5). C'est par artifice qu'on pourrait signaler ici les recherches en cours de M. Riffaterre sur *William Shakespeare* (6). Si l'on prend la critique de V. Hugo au sérieux, il reste tout un travail à faire sur son goût et ses conceptions esthétiques d'après ses préfaces, *Littérature et Philosophie mêlées* et naturellement *William Shakespeare*, sans oublier les reliquats de ces œuvres et *Océan*. Sur le dessinateur, le livre de J. Sergent, *Dessins de V. Hugo* (7), et l'article écrit en marge de cet ouvrage par J.-B. Barrère, *V. Hugo et les Arts plastiques* (8), continuent de jalonner un sujet seulement esquissé et qui mérite une étude approfondie et complète.

L'ART

L'art de Victor Hugo, en effet, qu'il s'agisse de son œuvre graphique ou de son œuvre poétique, de sa technique romanesque ou dramatique, reste ce qui a été jusqu'à présent le moins étudié. Notre époque, pourtant, s'intéresse à ces problèmes, et l'on peut espérer en voir des signes dans l'essai déjà signalé de Glauser, dans l'annonce de la thèse de P. Albouy et de celle de J. Beauverd sur *la Composition lyrique chez V. Hugo*, ainsi que dans la publication, achevée cette année, de *la Fantaisie de Victor Hugo* (9). Déjà, dans son *Hugo, l'homme et l'œuvre*, Barrère avait mis l'accent sur la caractérisation des œuvres, parfois même sur leur genèse, telles qu'elles se présentent dans l'ordre de leur composition. Dans *la Fantaisie*, il a essayé de combiner un portrait psychologique de l'homme avec une étude de l'artiste en suivant le développement d'un aspect moins remarqué et cependant continu de son œuvre. Dans le premier volume, il a relevé les premiers témoignages poétiques de cette veine et scruté l'élaboration de ces thèmes et motifs, notamment dans les récits de voyage du poète et dans les poèmes des *Contemplations* et d'autres recueils qui sont antérieurs à l'exil. Le troisième est une sorte de répertoire commode de citations classées selon les catégories d'images que leur répétition désigne à l'attention du lecteur et toujours dans l'ordre chronologique. Le second volume, paru le dernier, couvre la période de l'exil et la fin de la vie du poète. Amené à confronter fréquemment fantasque et fantastique, l'auteur peut paraître déborder son sujet, et ses pages sur *les Travailleurs de la mer* ou *l'Homme qui rit*, ses chapitres sur *les Contemplations* et *la Légende des Siècles* touchent parfois aussi bien aux rapports du poète avec le rêve, la volupté, la spiritualité ou le monstrueux. C'est surtout une exploration dirigée. On pourrait certainement suivre de la même manière la veine noire, où le poète semble avoir accompli le progrès le plus caractérisé dans l'expression de l'imaginaire (10). L'étude des manuscrits, comme celle que fit M. Levaillant pour *Tristesse d'Olympio* (11), permettra aux chercheurs de saisir les mécanismes et de mesurer la portée des trouvailles, à condition

(1) Presses Universitaires de France, 1956.

(2) *Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises*, n° 6, les Belles Lettres, 1954. Du même auteur, voir : *la Formation de la population parisienne au XIXe siècle*, Presses Universitaires de France, 1949, et *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*, Plon, 1958.

(3) Voir déjà Robert Ricatte, *Sur « les Misérables » : le Moraliste et ses personnages*, dans le *Mercure de France*, mai 1961.

(4) *Revue d'Histoire littéraire*, juillet 1953. On annonce une étude de Mlle M. Carlson sur *les Travailleurs de la mer* dans un prochain numéro des *Archives des Lettres modernes*.

(5) Ed. de l'Arche, 1955.

(6) Voir *V. Hugo, critic of Shakespeare* dans *The American Society Legion of Honour Magazine*, 1960, n° 3.

(7) Genève, La Palatine, 1955.

(8) *Revue de Littérature comparée*, avril 1954.

(9) José Corti, 1949-1960 : t. I, 1802-1851 ; t. II, 1852-1885 ; t. III, *Thèmes et Motifs*.

(10) Voir A. Béguin, *Le songe de Jean-Paul et V. Hugo* dans *Poésie de la Présence*, Neuchâtel, La Baconnière, 1957, et H. Tuzet, *L'image du soleil noir*, dans la *Revue des Sciences humaines*, octobre 1957.

(11) *V. Hugo, Juliette Drouet et « Tristesse d'Olympio*, nouv. éd. Delagrave, 1945.

d'être pratiquée avec souplesse et sans esprit de système, Les travaux de Journet et Robert apportent beaucoup d'éléments à ceux qui veulent se pencher sur ces problèmes. Dans cet ordre de recherches, Mme H. Temple Patterson a proposé de curieux rapprochements entre certains mots, certaines images de V. Hugo et les néologismes de Sébastien Mercier, dont le poète avait pratiqué les *Tableaux de Paris* (1). On ne saurait pourtant trop recommander de doigté et de prudence aux stylisticiens qui s'empareront du verbe hugolien.

Fantastique et fantaisie, art pour l'art et art pour le progrès, banalité et monstruosité, on pourrait multiplier les antithèses ou plutôt les compensations. Ni un Coppée, ni un Valéry, Hugo ne se laisse pas aisément prendre au filet des formules où les critiques voudraient tenter de l'enfermer. Tant que cette complexité restera sentie, il y aura de l'espoir pour la justesse et la qualité des études inspirées par ce poète. Elle ne l'a pas toujours été pendant les premières décennies de sa vie posthume. Quand elle n'est plus perçue, il y a un grand risque de répéter plus ou moins bien ce qui a déjà été dit. Pour reprendre la formule de Jean Rousselot, dernier auteur en date d'un *Roman de V. Hugo* (2), Hugo est un continent dans la littérature française. Son exploration se poursuit. Encore faut-il que les explorateurs ne se contentent pas de repasser toujours par les mêmes pistes et d'exploiter les mêmes filons. Des « jeunesse de Hugo », des « Hugo artiste », des « Hugo visionnaire » se relaient de vingt en vingt années, parfois à de moindres intervalles, sans apporter toujours autant de nouveauté qu'on serait en droit d'espérer. La faute en a été, pour une part au moins, aux éditeurs peu empressés ou routiniers, même lorsque cette routine est celle de l'originalité. Or, il y a tant à faire, à découvrir et à dire qu'il serait dommage de s'en tenir à la vision simpliste d'un poète que les siècles à venir, s'il en reste pour notre langue, feront inévitablement apparaître, à mesure que les précédents reculeront dans le passé, comme le « classique » de la poésie française.

J.-B. Barrère.

(1) *Poetic Genesis : Sebastien Mercier into V. Hugo, Studies on Voltaire and the XVIII th Century*, XI, Genève, Les Délices, 1960; en vente chez Droz, Genève. Voir aussi S. Ullmann, *Style in the French Novel*, Cambridge University Press, 1957.

(2) 1961. On pourrait rappeler ici la série de livres anecdotiques, soutenus par des lettres inédites, de P. Souchon, recensés dans la bibliographie du tome I de *la Fantaisie de V. Hugo*, et dont P. Miquel semble vouloir prendre la relève avec son *V. Hugo touriste* (en réalité, quelques épisodes des années 1820-1822), Genève, La Palatine, 1958, et son *V. Hugo : Du Sacre au Cabaret*, 1961.

Études sur le théâtre français contemporain

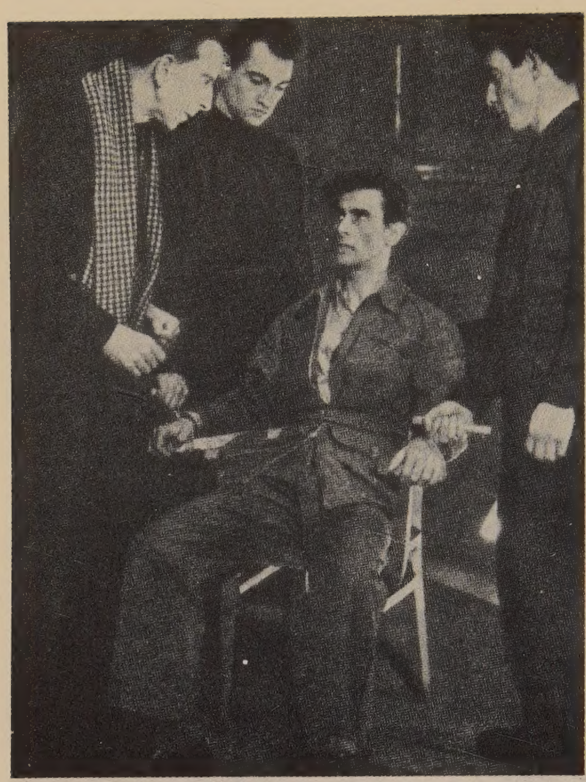
XI. — LE THÉATRE DEPUIS LA LIBÉRATION *(suite et fin)* (1)

JEAN-PAUL SARTRE (2)

Un philosophe se double rarement d'un dramaturge; à cet égard, Jean-Paul Sartre est une glorieuse exception. Cet écrivain était prédestiné aux jeux de la scène par la souplesse de son talent, par ses qualités de dialecticien et par un sens inné du pathétique; d'autre part, la pensée existentialiste s'exprime avec autant d'aisance dans des œuvres dramatiques — ou romanesques — que dans des ouvrages théoriques : en effet, l'existentialisme n'est pas une doctrine abstraite

(1) Deux articles ont déjà été consacrés à ce sujet : se reporter à *L'Information littéraire*, n° 4 de 1960, p. 146 à 154 et n° 2 de 1961, p. 54 à 62.

(2) *Rappel biographique.* — Né à Paris en 1905, J.-P. Sartre débute à la scène en 1943 avec *Les Mouches*, créées par Charles Dullin au théâtre Sarah-Bernhardt. L'année suivante, *Huis-Clos* triomphe au Vieux-Colombier. En 1946, Sartre fait jouer au théâtre Antoine *Morts sans sépulture* et *La Putain respectueuse :* il donne ensuite au même théâtre *Les Mains sales* (1948); *Le Diable et le Bon Dieu* (1951) et une farce, *Nekrassov* (1955). Sa dernière pièce, *Les Séquestrés d'Altona*, a été représentée en 1959 au théâtre de la Renaissance. J.-P. Sartre est aussi l'auteur d'une adaptation de *Kean*, d'Alexandre Dumas, jouée en 1954 à Sarah-Bernhardt. Toutes les pièces de cet écrivain ont été publiées chez Gallimard.



Une scène de « Morts sans sépulture ».
Au centre, Michel VITOLD.

exclusivement réservée à des techniciens; c'est une philosophie qui prend comme point de départ l'expérience vécue et qui mord constamment sur la réalité, cette « pâte des choses », comme dit Sartre lui-même. Au cours d'une interview, l'auteur de *Huis-Clos* déclarait en 1951 : « L'existentialisme est une étude d'un certain nombre d'attitudes humaines, qui veut être concrète. Pourquoi ne pourrions-nous les peindre dans des romans ou des pièces de théâtre intelligibles pour tout le monde? »

Le théâtre de Sartre a repris et vulgarisé les idées-clés de sa philosophie, en les situant le plus souvent dans notre époque violente et cruelle. L'existentialisme, rappelons-le, part de la situation de l'homme dans l'univers : l'être humain agit et c'est par ses actes constamment renouvelés dans le temps qu'il *existe*. Or l'action suppose toujours un choix (l'abstention elle-même est un choix) : donc l'homme est libre et l'existence n'est que l'exercice constant de la liberté; d'où les célèbres formules sartriennes : « L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait... L'homme devient ce qu'il choisit d'être... L'homme est condamné à être libre » (ce qui veut dire que nous sommes libres de donner n'importe quel sens à n'importe quoi, mais condamnés à prendre position). Cependant l'intégrité de notre liberté — « la glorieuse indépendance de notre conscience », dit Simone de Beauvoir — est constamment menacée dans un univers absurde et ce sont ces menaces contre notre liberté qui constituent, à notre sens, l'idée dominante du théâtre sartrien.

La torture. — Une première cause de décomposition de la liberté est constituée par les injures que l'on fait subir à notre âme et à notre corps au nom de causes historiques. L'usage de la torture, si fréquent lors de la dernière guerre, a donné à Sartre l'occasion d'analyser ses effets avilissants, avec une particulière acuité psychologique, dans *Morts sans sépulture*. La maquisarde Lucie, qui a été violée par des miliciens, se sent brusquement une autre; elle a l'étrange sensation que quelque chose « s'est bloqué » dans sa tête. Elle s'enfonce alors dans une sorte d'univers maudit, où elle rejoint malgré elle ses tortionnaires. En même temps que se crée cette étrange solidarité, cimentée par la haine, un fossé se creuse entre torturés et non torturés : ainsi, Jean, le fiancé de Lucie, du seul fait qu'il se trouve dans une situation où la torture, subie par ses camarades, lui est épargnée, se sent brutalement mis à l'écart, en butte à l'hostilité et même au mépris de ceux dont il sert la cause. S'inflige-t-il de sa propre autorité un châtiment corporel pour retrouver leur sympathie? Il a souffert en vain : « Tu peux te casser les os, tu peux te crever les yeux, lui crie Lucie alors qu'il vient de s'écraser la main sous un chenet de fer, c'est toi qui décides de ta douleur. Chacune des nôtres est un viol, parce que ce sont d'autres hommes qui nous les ont infligées. Tu ne nous rattraperas pas. »

L'enfer. — A côté de cet enfer terrestre de la torture, il y a l'enfer proprement dit, dont Jean-Paul Sartre nous a présenté une vision concrète hallucinante dans ce chef-d'œuvre d'angoisse et d'intensité qu'est *Huis-Clos*. Qu'est-ce que l'enfer? C'est, par opposition à la conscience libre de l'être vivant, la conscience privée de liberté, puisqu'elle n'a plus de décision à prendre. L'être vivant est en effet perpétuellement en question; il se projette sans cesse dans l'avenir et en modifie la signification. Mort, son destin est fixé, figé, immodifiable. Il contemple alors sa vie antérieure comme un spectacle qu'il juge enfin impartialement. En effet, dans l'enfer, il n'y a plus de tri-

cherie, plus de miroir embellissant destiné à justifier notre conduite quotidienne : une lumière blafarde implacable — symbolisée par des ampoules qui brûlent éternellement — dévoile nos âmes à nos yeux et aux yeux des autres : nous sommes « nus comme des vers ». Mais, par un paradoxe qui est sans doute une ironie du destin, c'est au moment précis où nous prenons pleine conscience de nous-mêmes que nous nous trouvons coupés des conditions nécessaires à l'exercice de notre liberté, à savoir l'action et le choix qu'elle implique.

Le rôle. — Inversement, dans la vie réelle, où nous avons la possibilité d'exercer notre liberté, nous l'abdiquons souvent, parce que nous avons tendance à fuir cette invention continuelle de soi qui est la caractéristique d'une conscience libre. Jean-Paul Sartre s'est acharné à débusquer toutes les « conduites de mauvaise foi », tous les mensonges de la comédie sociale, sensibles surtout dans les milieux bourgeois (*Les Séquestrés d'Altona*) : mensonges du visage — « L'homme ne peut rien faire de son visage sans que ça tourne au jeu de physionomie » —; mensonges du langage; mensonges de la mémoire; excuses inventées pour vivre dans une attitude de confort, mais aussi de lâcheté, où l'on évite soigneusement de se poser des questions. En présentant ainsi constamment une image fausse de soi, l'homme rejette non seulement la vérité, profonde et mobile, mais la responsabilité; il « s'englue »; il « entre en viscosité »; bref, il n'est plus libre : il joue un rôle.

Les autres. — Un obstacle, fatal lui aussi à la liberté humaine, est constitué par la présence d'autrui. La célèbre formule de *Huis-Clos :* « L'enfer, c'est les autres » concerne en réalité les vivants. En effet, si les autres, appartenant au monde extérieur, sont pour moi assimilables à des objets, à leur tour ils ont tendance à faire de moi une chose, à m'immobiliser comme un objet : moi, être libre, en dépassement continuel, je me trouve figé, « néantisé » par autrui. Cela est encore plus vrai si l'autre est Dieu ou plutôt si l'on admet que Dieu existe. La liberté de l'homme amène logiquement à conclure qu'aucun pouvoir divin ne peut s'exercer sur lui; car, si Dieu, infini et absolu, prévoit et saisit tous mes actes, je ne peux, moi qui suis relatif et fini, être libre. S'il est tout-puissant, je suis forcément dépendant et réduit à zéro. Ainsi, dans *Le Diable et le Bon Dieu*, Goetz, qui d'abord ne doutait pas de Dieu, reconnaît qu'il n'existe pas et que l'homme ne peut exister qu'à cette condition : « Dieu n'existe pas, s'écrie-t-il. Joie, pleurs de joie ! Alleluia ! Plus de ciel, plus d'enfer, rien que la terre... Il n'y a que des hommes ! »

La loi. — Une des plus graves menaces contre la liberté de l'homme est formée par un ensemble d'idoles, de fictions et de mythes qu'il faudrait détruire. Ces idoles, Dieu, roi, chef, parti politique, ont un point commun : elles représentent l'ordre, le pouvoir, la loi. Or, la liberté humaine ne pouvant s'épanouir que dans l'aventure ou la révolte, la loi est un moyen d'oppression. Dans *Les Mouches*, Egisthe, le roi, et Jupiter, le dieu, affirment une égale passion de l'ordre : « Je voulais, déclare Egisthe, que l'ordre règne et qu'il règne par moi. J'ai vécu sans désir, sans amour, sans espoir. J'ai fait de l'ordre. O terrible et divine passion ! » Et Jupiter conclut : « Nous ne pouvions en avoir d'autre : je suis dieu et tu es né pour être roi. » Mais rois et dieux savent que leur pouvoir est fragile, car il est fondé sur la force, non sur la justice. Aussi prennent-ils toutes sortes de précautions pour maintenir leur autorité : ils s'entourent de prêtres ou de gardes; ils surveillent étroitement tout individu susceptible de provoquer l'écroulement de leur pouvoir, s'il émergeait à la liberté. Jupiter entretient chez les hommes les terreurs, les repentirs et les pénitences, symbolisés par les mouches dont le ciel d'Argos est noirci. Egisthe exploite, pour gouverner, les vieilles dévotions de son peuple et il maintient l'obsession des fautes anciennement commises par une évocation annuelle des morts, dont les fantômes tourmentent les veuves infidèles ou les parents oublieux.

D'où qu'ils émanent, l'ordre, le pouvoir « salissent les mains ». Dans *Les Mains sales*, l'opportuniste Hoederer explique au

Tania Balachova et Michel Vitold dans « Huis-Clos ».



jeune Hugo qui, instruit au marxisme, a toute la ferveur d'un catéchumène, pour quelles raisons il trahit, au moins en apparence, l'idéal prolétarien : la politique exige des habiletés, des compromissions, des renonciations; la fin justifie les moyens; autrement dit, il faut plier la doctrine aux circonstances, ne pas s'embarrasser d'une idéologie rigide. Quand on s'est emparé du pouvoir, il s'agit de le garder le plus longtemps possible, quitte à plonger ses mains dans la boue jusqu'aux coudes. Et, à la fin de la pièce, la politique cynique, mais souple et réaliste d'Hoederer est reprise par ceux qui la condamnaient au nom de leur intransigeance. Le pouvoir salit à ce point les mains que même un chef qui, comme Nasty dans *Le Diable et le Bon Dieu*, aime sincèrement le peuple et pour qui ordre est synonyme de justice, ne peut rester pur; il lui faut intriguer, duper, traiter en ennemis ceux qu'il dirige, bref devenir « bourreau et boucher. »

Les valeurs établies. — Reste une dernière idole, une dernière mystification : les valeurs établies, l'obéissance à des règles de vie façonnées une fois pour toutes, à des conventions routinières dans lesquelles nous nous engluons et qui sont destructrices de notre liberté, car « l'homme n'a pas d'autre législateur que lui-même. » L'inexistence de Dieu fait en effet disparaître « toute possibilité de trouver des valeurs dans un ciel intelligible; il ne peut plus y avoir de bien a priori, puisqu'il n'y a pas de conscience infinie et parfaite pour le penser; il n'est écrit nulle part que le bien existe, qu'il faut être honnête, puisque précisément nous sommes sur un plan où il y a seulement des hommes » (*L'existentialisme est un humanisme*). Il convient donc de repousser les formules commodes auxquelles on recourt pour ne pas faire l'effort d'assumer une responsabilité strictement personnelle et de se forger des valeurs nouvelles, car la morale est le produit d'une invention et d'un jaillissement indéfiniment recommencés.

A la base du choix, une qualité est requise : la bonne foi. Sartre nous a présenté dans son théâtre deux exemples opposés, l'un de bonne foi, celui d'Oreste dans *Les Mouches*, l'autre de mauvaise foi, celui de Goetz, dans *Le Diable et le Bon Dieu*. Oreste, qui a pour mission de venger la mort de son père, se heurte au conformisme social, représenté par Jupiter, pour qui il convient de laisser les choses comme elles sont, de « filer doux ». Mais, tout d'un coup, la liberté « explose dans son âme d'homme » et dès lors « il n'y a plus rien au ciel, ni Bien, ni Mal, ni personne pour lui donner des ordres. » Il choisit, en toute bonne foi, l'acte qui doit lui permettre de se réaliser pleinement : il tue Egisthe, puis Clytemnestre. « J'ai fait mon acte », dit-il à Electre. Du même coup, il sauve sa ville, Argos, de l'obsession des fautes passées; il lui rend la conscience légère et le goût du bonheur.

Goetz, au contraire, s'engage sur les chemins de la mauvaise foi. Estimant que le bien est déjà fait par Dieu et qu'il s'agit d' « inventer », il se délecte d'abord dans le mal : il massacre, viole, jusqu'au jour où un prêtre, Heinrich, lui ayant montré qu'il est impossible de faire le bien sur la terre, Goetz relève le défi et « parie » de pratiquer désormais le bien en toute occasion : il fait grâce aux populations de la ville qu'il assiégeait, distribue aux indigents les terres qu'il a reçues en héritage, se perce les deux paumes pour répandre son sang sur une jeune femme qui agonise; bref, il passe de l'excès du mal à la folie du bien; il joue la comédie de la sainteté. Mais, en dépit de ses efforts, il se fait honnir de tous, car ses bienfaits sont considérés comme des humiliations par ceux qui les reçoivent. Finalement, le curé Heinrich prouve à Goetz qu'il a suivi les mêmes instincts lorsqu'il faisait le mal et lorsqu'il pratiquait le bien; bref que bien et mal, loin d'être des réalités immuables que l'on peut fixer par un code, ne sont que des notions mouvantes et confuses, des mystifications de la conscience. Après avoir donné dans les diverses formes de la mauvaise foi, Goetz se dépouille des fausses croyances et se retrouve un homme dans la négation de l'absolu.

Ainsi donc, l'homme est libre, mais, à chaque instant, des obstacles se dressent contre cette liberté et nous plongent dans une existence misérable et absurde. De là naît un sentiment tragique de solitude qu'illustre tout particulièrement la dernière pièce de J.-P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*. Frantz et Johanna représentent deux solitudes humaines qui ont tenté, contre tout espoir, de s'unir, de prendre contact. Vain effort ! La proclamation que le « séquestré » Frantz fait entendre à la fin de la pièce, au moyen d'un magnétophone, peut être considérée comme une profession de foi sartrienne : les êtres restent emmurés dans leur solitude, chacun à sa manière, car « un plus un font un ».

Pourtant, le désespoir n'est pas absolument sans recours. Il y a dans le théâtre de Sartre — et c'est ce qui le rend humain, surtout si on le compare au théâtre de Montherlant — des échappées de tendresse, un besoin de fraternité et de solidarité humaines : Goetz et Oreste aspirent à devenir « un homme parmi les hommes »; les maquisards de *Morts sans sépulture*, tout comme les révolutionnaires des *Mains sales*, ne pensent qu'à être unis dans une action solidaire; quant à Hoederer, « un vrai homme de chair et d'os », il avoue avec une émouvante simplicité : « Moi,



Décor de « Huis-Clos ».

j'aime les hommes pour ce qu'ils sont. Avec toutes leurs saloperies et tous leurs vices. J'aime leurs voix et leurs mains chaudes. » Sans doute a-t-on fait remarquer qu'il ne s'agit pas toujours d'un amour total, universel : ainsi, la solidarité des maquisards ne repose que sur la communauté provisoire d'un idéal. Il n'en reste pas moins que Sartre a peint des êtres frémissants de vie, des âmes déchirées qui cherchent obstinément la voie de leur salut.

***

Certains critiques contestent les chances de survie du théâtre de Sartre. La légendaire facilité de cet écrivain lui a joué de mauvais tours. Trop de ses pièces ont été hâtivement conçues, sans souci d'élaguer : *Le Diable et le Bon Dieu*, *Les Séquestrés d'Altona* durent quatre heures d'horloge; *Nekrassov* est une interminable farce à thèse; le style de ces pièces est tantôt dur, tantôt prolixe, sans prestige éternel. D'autre part, Sartre commet, à notre sens, une erreur esthétique, quand il pose en principe que l'homme de lettres doit renoncer aux thèmes universels en faveur des problèmes d'actualité. Le théâtre a besoin de prendre du recul par rapport à la réalité dont il s'inspire : *Morts sans sépulture*, *Les Séquestrés d'Altona* évoquent des faits trop nettement datés, trop intimement solidaires du moment historique et social, pour atteindre à la valeur générale de *Huis-Clos*, où Sartre s'est dégagé de tout souci d'actualité. Il faut avouer aussi que, dans cette dramaturgie, la doctrine philosophique est trop souvent présente en filigrane : *Les Mouches*, en particulier, sont encombrées de thèmes qui se superposent avec une lourdeur assez accablante; et l'on pourrait citer maints personnages qui sont moins des êtres vivants que des porteurs d'idéologies. Enfin, s'il nous paraît déplacé de reprocher à notre auteur sa désespérance et l'atmosphère de défaite irrémédiable qui pèse sur la plupart de ses héros, on peut lui en vouloir de s'être trop complu dans une atrocité qui effarouche les âmes sensibles. Il y a du tortionnaire chez Sartre, un goût parfois malsain du sordide, du pollué, de ce qui est visqueux et gluant, un humour noir trop grinçant. On suffoque dans son enfer intellectualiste, qu'aucun souffle d'air ne traverse et où il semble que d'invisibles mains, armées d'un scalpel, mettent à nu les humeurs et les purulences de nos viscères. De toute évidence, Sartre est allergique au rêve poétique, à l'émotion rafraîchissante, au mystère et à la poésie des visages et des âmes.

Ces réserves faites, on peut se demander si la production dramatique de J.-P. Sartre n'est

pas destinée à devenir la partie la plus durable de son œuvre. Il affirme des dons éclatants : une exceptionnelle vigueur de tempérament; une acuité féroce dans l'observation; un sens infaillible du dialogue dépouillé et âpre, qui saisit à la gorge dès les premières répliques. Sartre a créé un tragique d'un accent insolite : sous un ciel noir, « au milieu d'un monstrueux silence, sans aide et sans excuse », la créature humaine, emprisonnée dans sa conscience, exhale son horreur de vivre en un chant douloureux, qui semble sortir des profondeurs de l'abîme; par un enchaînement implacable, elle s'enlise jusqu'au fond du désespoir, condamnée à ne jamais pouvoir échapper à son destin.

La volonté d'actualité de ce théâtre est certes une faiblesse, mais c'est aussi une force : si elle enlève aux pièces de Sartre une partie de leur prestige durable, elle leur donne la valeur d'un document. Rendons hommage à la probité intellectuelle, au courage d'un dramaturge qui, sans ménagement et le plus souvent sans recours à des camouflages historiques, nous a présenté des témoignages authentiques sur les années tragiques que nous avons vécues. Plus d'Antigone alors, plus de Clytemnestre, plus d'Atrides; témoin et juge de son temps, Sartre donne aux êtres et aux choses leur vrai nom : dans *Les Mains sales*, au lendemain de la bataille de Stalingrad, un pays d'Europe orientale, occupé par les Allemands; une armée russe qui progresse; un chef communiste de 1943; un politique souple et adroit; un jeune intellectuel marxiste, fils de bourgeois.

Soucieux d'obtenir la plus large audience auprès de ses contemporains et en particulier auprès des hommes de la rue, J.-P. Sartre s'est adressé à eux en toute liberté et en pleine lumière, non du fond de son cabinet de travail; usant d'un dialogue en prise directe sur la pensée, il a traité à chaud, avec un mépris total de la convention, les problèmes angoissants et souvent inédits qui ont surgi au milieu de l'extravagante confusion du monde actuel.

ALBERT CAMUS (1)

Il est tentant de rapprocher la production dramatique d'Albert Camus de celle de Jean-Paul Sartre. Les pièces de ces deux auteurs sont la transposition des thèmes qu'ils ont traités ailleurs dans un registre différent. D'autre part, il y a une parenté étroite et même assez singulière entre les drames de Camus et ceux de Sartre : ainsi, l'auberge du crime dans *Le Malentendu* fait penser au salon de l'enfer dans *Huis-Clos; Caligula* appelle des rapprochements tantôt avec *Les Mouches*, tantôt avec *Le Diable et le Bon Dieu;* il y a des analogies de cadre, de situations et de types humains entre *Les Justes* et *Les Mains sales;* enfin Sartre et Camus se sont fixé un même but de recherches, qui est de découvrir pour les hommes une possibilité d'équilibre, en dehors de la croyance en Dieu. Il serait toutefois artificiel de pousser trop loin le parallèle : n'oublions pas que les deux auteurs, qui s'étaient rencontrés pour la première fois en 1944, ont rompu leurs relations en 1952, à la suite de la critique faite par Sartre de *L'Homme révolté*. En fait, les œuvres de Sartre et de Camus ne sont pas animées par un même esprit et elles aboutissent à des conclusions pratiques assez différentes.

Les drames de Camus retracent, au même titre que ses essais et ses romans, le cheminement d'une pensée en évolution, au contact de la vie et de l'expérience. *Caligula* et *Le Malentendu* illustrent, vers la même époque que *L'Étranger* (1942) et *Le Mythe de Sisyphe* (1943) une métaphysique de l'absurde; *L'État de Siège* et *Les Justes* illustrent, un peu après *La Peste* (1947) et avant *L'Homme révolté* (1951), une métaphysique de la révolte.

La métaphysique de l'absurde. — *Caligula*, écrit par Camus dès 1938 à la suite d'une lecture des *Douze Césars* de Suétone, peut être considéré comme la mise en action du *Mythe de Sisyphe*. Caligula, ainsi que Sisyphe, symbolise « l'homme absurde », c'est-à-dire l'être lucide qui prend conscience de l'absurdité du monde. L'expérience de l'absurde naît de la confrontation entre la

(1) *Rappel biographique.* — Né en 1913 à Mondovi, département de Constantine, Albert Camus eut une vocation précoce pour le théâtre : à vingt-deux ans, il fonde à Alger une troupe d'amateurs, *Le Théâtre du Travail*, puis il est l'animateur d'une nouvelle troupe, *L'Équipe* : il participe à la rédaction collective d'une pièce dédiée à la mémoire des mineurs d'Oviédo tués en 1934, *La Révolte des Asturies*. En 1944, au lendemain de la Libération, il fait jouer à Paris, aux Mathurins, *Le Malentendu*. L'année suivante, *Caligula*, conçu dès 1938, est représenté avec succès au théâtre Hébertot. En 1948, Camus confie à la Compagnie Madeleine Renaud-J.-L. Barrault la mise en scène de *L'État de Siège; Les Justes* sont joués au théâtre Hébertot en 1949. Albert Camus a fait ensuite plusieurs adaptations théâtrales : *Les Esprits*, d'après Larivey (1953) ; *La Dévotion à la Croix*, d'après Calderon (1953) ; *Un cas intéressant*, d'après Dino Buzzati (1955) ; *Requiem pour une Nonne*, d'après Faulkner (1956) ; *Le Chevalier d'Olmedo*, d'après Lope de Vega (1957) ; *Les Possédés*, d'après Dostoïevski (1959). Albert Camus obtint en 1957 le prix Nobel de Littérature. Il est mort accidentellement en janvier 1960.

conscience éprise de clarté et le monde privé de sens, irrationnel. Quelques lignes du *Mythe* nous donnent la sensation aiguë de l'absurde saisi à travers le mécanisme dérisoire des gestes de notre vie quotidienne : « Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps. » Caligula a découvert que le monde tel qu'il va n'est pas satisfaisant à la mort de sa sœur, qui était sa maîtresse : « Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux », voilà « la vérité toute simple et toute claire » qui s'impose à lui, vérité dont les hommes s'arrangent fort bien dans le train ordinaire de la vie, mais dont lui, Caligula, dévoré par un besoin d'absolu, ne saurait s'accommoder. Il décide donc, puisqu'il dispose d'un pouvoir sans limites, d'exploiter ce pouvoir jusqu'au bout. Il exerce une liberté effrénée par le meurtre et la perversion systématique de toutes les valeurs; il récuse l'amitié et l'amour, la simple solidarité humaine, le bien et le mal. Il nivelle tout autour de lui par la force de son refus et par la rage de destruction où l'entraîne sa passion de vivre. Mais Caligula prend finalement conscience qu'il a fait fausse route en poussant l'absurde dans toutes ses conséquences : « Je n'ai pas pris la voie qu'il fallait, je n'aboutis à rien. Ma liberté n'est pas la bonne. » On ne peut en effet tout détruire sans se détruire soi-même. Infidèle à l'homme par fidélité à lui-même, Caligula accepte de s'engloutir dans la mort, sous les coups des conspirateurs, une fois qu'il a compris qu'aucun être ne peut se sauver tout seul et qu'on ne peut être libre contre les autres hommes. Toutefois, par son refus de se soumettre au destin, Caligula aura tiré quelques individus, comme Chéréa et Scipion, du sommeil sans rêves de la médiocrité : « Reconnaissons au moins, déclare Chéréa, que cet homme exerce une indéniable influence. Il force à penser. Il force tout le monde à penser. L'insécurité, voilà ce qui fait penser. »


Gérard PHILIPE dans « Caligula »; *à droite*, Georges VITALY.

Le Malentendu est, lui aussi, un drame de l'absurde. L'histoire en est simple. Martha et sa mère tiennent une auberge isolée dans une petite ville de Bohême. Les deux femmes ont pris l'habitude de détrousser, puis de jeter dans une rivière leurs clients, après leur avoir fait absorber un narcotique. Or, un jour, c'est le frère de Martha, Jan, qui frappe à la porte; il a quitté le pays il y a vingt ans; il s'est marié; il est heureux, mais il éprouve le besoin de s'accomplir pleinement en faisant partager son bonheur avec ceux qu'il aime. Pour mieux se rendre compte de ce que sont devenues sa mère et sa sœur, il cache son identité. Il subit le même sort que les autres clients. Les deux femmes fouillent le mort et trouvent ses papiers. Elles se laissent alors glisser à leur tour dans le lit gluant de la rivière.

L'auberge du crime, c'est notre univers, fermé et absurde; la vieille mère et, encore plus, Martha, c'est le nihilisme total, le recours au crime cachant, comme chez Caligula, un obscur désir d'échapper à « un horizon fermé » et de trouver le repos au lieu de « porter toujours son âme »; Jan, c'est l'appel obstiné au bonheur, qui se brise sur le mur de la fatalité; « le malentendu » enfin, c'est non un accident, mais la loi inévitable de la condition humaine : « c'est maintenant

que nous sommes dans l'ordre », s'écrie Martha une fois que les personnages de ce drame effroyable sont enfermés dans cette souricière que forment le crime et les erreurs du destin.

La métaphysique de la révolte. — L'expérience de l'absurde est nécessaire à l'homme dans la mesure où, faisant table rase des préjugés, elle libère la conscience de ses entraves, mais elle n'est pas suffisante, car elle n'énonce en soi aucune règle d'action. La révolte, mouvement irrésistible par lequel l'homme s'insurge contre l'univers et contre sa condition mortelle, lui permet de dépasser l'absurde et d'acquérir, grâce à l'action, la sensation d'être une conscience libre. Cette révolte est métaphysique en ce sens qu'elle conteste les fins de l'homme et de l'univers. Le concept de révolte apparaît déjà dans les deux premières pièces de Camus, mais uniquement sous son aspect négatif et destructeur. Il est présenté sous son aspect positif et constructeur dans *L'État de Siège* et dans *Les Justes*,

L'État de Siège, spectacle en trois parties, reprend, à d'autres fins, le mythe de la Peste, que Camus avait déjà développé sous forme romanesque l'année précédente. Aveugle et maléfique, la Peste s'abat impitoyablement sur Cadix. Bien entendu, il s'agit là d'un symbole : analogue à la notion de loi chez Sartre, la Peste, c'est le despotisme sous toutes ses formes, l'écrasement et l'avilissement de l'individu, à qui des règles tyranniques absurdes ôtent toute raison d'être. Or, « il faut faire ce qu'il faut pour ne plus être un pestiféré »; il suffit pour cela d'avoir la force de se dresser contre la Peste, de s'affirmer contre elle comme une conscience libre : ainsi Diégo, en refusant de s'avouer vaincu par le fléau, redonne à Cadix la liberté et le goût de l'existence, de même qu'Oreste, dans *Les Mouches*, avait redonné à Argos la joie de vivre en chassant les mouches de cette cité : « Il a toujours suffi, reconnaît la Mort, qu'un homme surmonte sa peur et se révolte pour que la machine commence à grincer... Quelquefois elle finit vraiment par se gripper. » (On pense à l'aveu de Jupiter dans *Les Mouches :* « Quand une fois la liberté a explosé dans une âme d'homme, les dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là. »)

La conscience révoltée recherche d'instinct l'action pour mieux s'accomplir, mais si cette action doit être efficace, elle doit aussi être limitée, la violence étant toujours « liée à une responsabilité personnelle. » *Les Justes* définissent les limites qu'il convient de fixer à la révolte. Le sujet de cette pièce est emprunté à un épisode historique : en 1905, à Moscou, un groupe de terroristes appartenant au parti socialiste révolutionnaire ourdit un attentat contre le grand-duc Serge, oncle du tsar et gouverneur de Moscou, qu'ils considèrent comme l'incarnation du despotisme. Kaliayev, un intellectuel devenu révolutionnaire par passion de la justice — il fait penser à Hugo des *Mains sales* — doit lancer une bombe sous la calèche du grand-duc. Or, une première fois, il ne peut se résoudre à accomplir ce geste fatal parce qu'il y a, dans la voiture princière, les deux petits neveux du grand-duc. Stépan, un révolutionnaire fanatique qui lutte pour « une cité lointaine », condamne l'abstention de Kaliayev, au nom de l'action efficace : « Que représentent les deux neveux du grand-duc à côté des millions d'enfants russes, qui mourront pendant des années encore? Quand nous nous déciderons à oublier les enfants, ce jour-là nous serons les maîtres du monde et la révolution triomphera. » A l'opposé de Stépan, Kaliayev, « le meurtrier délicat », s'indigne à l'idée qu'on fasse taire la voix de la conscience, au nom de l'efficacité. Il lutte pour le temps présent, refusant d'être injuste aujourd'hui sous prétexte d'établir la justice de demain : « C'est pour ceux qui vivent aujourd'hui que je lutte et que je consens à mourir. Et pour une cité lointaine, dont je ne suis pas sûr, je n'irai pas frapper le visage de mes frères. » Pour lui, la cause juste est celle dont les moyens, comme la fin, sont justes, car les moyens définissent le présent. Or, tuer des enfants étant contraire à l'honneur, il convient de se détourner d'une action révolutionnaire qui renie ses origines généreuses. En dépit de ces scrupules, Kaliayev se résout, deux jours plus tard, après s'être signé devant une icône, à lancer la bombe : emprisonné, il refuse sa grâce, voulant, par l'acceptation de la mort, assumer l'entière responsabilité de son acte. Bref, pour Camus, la juste révolte consiste parfois à tuer pour établir la justice, quitte à mourir ensuite pour se purifier d'avoir tué.

La défense des valeurs humaines. — On a parfois reproché à Camus d'avoir accumulé trop de pessimisme; « Il est difficile, estime un critique dramatique à propos des *Justes*, de laisser moins d'espérance au cœur des hommes, de leur ôter avec plus de satisfaction et d'acharnement le sens de la vie... Sans rachat, sans espoir, sans permission de bonheur, sans une goutte de lait de l'humaine tendresse. » En fait, c'est une erreur de ne voir en cet écrivain que le théoricien de l'absurde : « Au plus fort de notre nihilisme, écrit Camus, j'ai cherché des raisons de dépasser ce nihilisme... Mon rôle n'est pas de transformer le monde ni l'homme. Je n'ai pas assez de vertus, ni de lumières pour cela. Mais il est peut-être de servir, à ma place, les quelques valeurs sans lesquelles un monde ne vaut pas la peine d'être vécu. » En effet, chez Camus, la métaphysique de l'absurde et de la révolte est le point de départ d'une dialectique intérieure, qui aboutit à la reconnaissance et à la défense de valeurs positives propres à l'homme.

Et d'abord, Albert Camus, l'Africain, est le défenseur d'une certaine idée du bonheur, qu'il rattache au climat méditerranéen. Pour lui, comme pour les héros de la tragédie grecque antique, vivre c'est voir la clarté du jour, c'est sentir la chaude lumière du soleil. La cruelle Martha du *Malentendu*, excédée de vivre dans un pays âpre et sans horizon, rêve sans cesse aux pays du soleil, à la mer, aux plages sauvages où le vent du soir apporte une odeur d'algue; là, on peut « se délivrer, presser son corps contre un autre, rouler dans la vague »; là, « le soleil tue les questions. » De même, la sensible Dora, dans *Les Justes*, soupire, après avoir entendu le récit bouleversant de l'exécution de Kaliayev qu'elle aimait : « La bonne voie est celle qui mène à la vie, au soleil. »

D'autre part, Camus, après avoir peint, dans ses drames comme dans ses essais, les menaces de toute sorte qui pèsent sur l'homme moderne et les catastrophes qui peuvent ruiner son fragile bonheur, nous montre que le problème est de faire front contre le malheur et, si possible, d'en conjurer ou d'en limiter les effets. Les révolutionnaires des *Justes* pensent que le monde est absurde et injuste, mais à cette absurdité et à cette injustice ils opposent l'amitié de l'homme pour l'homme, la communion avec autrui, la générosité et aussi la tendresse : « S'il est une chose que l'on puisse désirer toujours et obtenir quelquefois, c'est la tendresse humaine. » Tendresse dépourvue de sensiblerie, fraternité grave et pudique, qui ne se paye pas de déclarations ostentatoires, mais qui est soucieuse d'efficacité, chaque fois qu'il est question de répondre à la plainte d'un ami malheureux. Ainsi, au terme de sa quête personnelle, Camus nous propose une manière de stoïcisme qui, bien que sans vaine illusion, fait largement confiance à l'homme, chez qui il y a « plus de choses à admirer que de choses à mépriser. »

***

Possédé de bonne heure par l'amour du théâtre, Albert Camus est revenu à la scène à chaque nouvelle étape de sa brève carrière, comme auteur, comme metteur en scène, parfois même comme acteur. Appelé par André Malraux à diriger un théâtre d'essai à Paris, il a fait en 1959 une importante déclaration à la télévision sur sa conception du théâtre et sur le rôle qu'il doit jouer dans la vie moderne. Cette conception est très élevée. Pour Camus, le théâtre est le lieu de la liberté, de la vérité et de la grandeur. Il est d'abord « une belle image de la société future », en ce sens que « comédiens, auteur, metteur en scène sont tous liés les uns aux autres » et que « cependant chacun est libre à sa manière ou à peu près. » Le théâtre est, d'autre part, le lieu de la vérité et non, comme on le croit d'ordinaire, celui de l'illusion : c'est sur une scène de théâtre, bien plus qu'à la ville, qu'on trouve « le mystère des cœurs et la vérité cachée des êtres. » Le théâtre est enfin, ou plutôt devrait être, un lieu de grandeur. Malheureusement, « trop de directeurs brillent surtout par leur incompétence et n'ont strictement aucun titre à détenir la licence qu'une fée mystérieuse leur a un jour donnée. » Albert Camus a eu tout particulièrement l'ambition de créer une nouvelle forme dramatique, la tragédie métaphysique, tragédie intense, dense, qui traite en profondeur, sans vaine déclamation, les problèmes angoissants posés à la conscience de nos contemporains. Le dialogue de cette tragédie est rigoureux, fait de répliques courtes et incisives, avec de rares échappées poétiques; il est de ceux qui redonnent de la dignité au beau langage français. Quelques scènes du théâtre de Camus font naître le pathétique de la netteté implacable avec laquelle un dilemme est posé. Telle est la scène du deuxième acte des *Justes* qui oppose Stépan à Kaliayev, d'un côté le pur terroriste chez qui l'expérience de l'humiliation a tué toute sensibilité, de l'autre le révolutionnaire humain qui, en présence de la plus impitoyable des missions, n'a pu se résoudre à faire taire la voix de son cœur. Un rôle, d'autre part, s'impose par sa stature tragique : celui de Caligula, synthèse de lady Macbeth, d'Hamlet et de Lorenzaccio; personnage dévoré de contradictions, lucide et halluciné, idéaliste et féroce, plein de mépris, mais aussi d'amour pour les hommes.

Pourtant, le théâtre d'Albert Camus ne sera jamais celui du grand public, qui applaudit Shakespeare, Molière et Musset, car un auteur dramatique, si estimable soit-il, ne peut atteindre la foule quand ses pièces sont trop exclusivement intellectuelles et abstraites. *Le Malentendu* se présente comme une démonstration, *L'État de Siège* comme une équation algébrique, *Les Justes* comme une épure de géométrie descriptive; *Caligula* a la netteté, mais aussi la sécheresse d'un théorème. On souhaiterait une technique moins rigoureuse, un contact plus intime avec la vie réelle, plus d'accents d'humanité éternelle.

Paul SURER.

***

Les faits d'aspect dans les langues classiques (*)

(fin)

III. — ASPECT ET TEMPS DANS LE SYSTÈME VERBAL GREC

Le système indo-européen a été largement conservé en grec; une évolution apparaît cependant, saisissable au cours même du développement historique du grec ancien.

Le fait essentiel, dans l'histoire propre du grec, est la tendance à systématiser l'opposition du présent et de l'aoriste, systématisation dont le grec moderne présente l'aboutissement : l'ensemble des formes verbales est, en néo-grec, fondé sur deux thèmes distincts, le thème de présent et le thème d'aoriste, dont l'opposition a plus d'extension encore qu'en grec ancien; en effet, outre les modes autres que l'indicatif, elle affecte le nouveau futur, fondé sur le subjonctif, alors que le futur du grec ancien est considéré à juste titre comme se situant hors des oppositions d'aspect.

Le grec offre ainsi, pendant toute son histoire, un ensemble de faits particulièrement complexe dans le domaine de l'aspect. C'est ce qui explique que, dans la description des langues classiques, les linguistes aient d'abord tenté d'appliquer au grec la notion d'aspect qui rendait compte des faits slaves précédemment évoqués ici. C'est aussi ce qui explique qu'aujourd'hui le grec apporte un champ de recherche particulièrement intéressant aux linguistes qui se préoccupent d'appliquer à la description grammaticale des langues classiques les principes d'analyse fonctionnelle et structurale. La mise en œuvre de ces principes, sous des formes diverses et plus ou moins systématisées, dans la description des faits d'aspect, a suscité notamment deux intéressantes publications, concernant l'une le grec ancien, l'autre le grec moderne, et dont toute description doit maintenant tenir compte : l' « analyse fonctionnelle synchronique » de Martín Sánchez Ruipérez intitulée *Estructura del sistema de aspectos y tiempos del verbo griego antiguo* (Salamanca, 1954), et l'étude de Hansjakob Seiler portant sur *L'aspect et le temps dans le verbe néo-grec* (Paris, 1952).

Dans le système verbal du grec ancien, le futur occupe une position particulière au sein de l'indicatif : il n'exprime pas l'aspect et, s'il peut exprimer autre chose que le temps futur, c'est plutôt de nuances modales qu'il lui arrive de se colorer dans certains emplois, où on croit reconnaître la marque de son origine « désidérative ». Cette indifférence à l'opposition aspectuelle présent/aoriste, le futur la manifeste dans ses formes elles-mêmes : il peut être morphologiquement indépendant à la fois du présent et de l'aoriste (λήσω en face de λανθάνω et de ἔλαθον), ou prendre appui soit sur l'un, soit sur l'autre (λείψω s'appuie sur le présent λείπω, φανήσομαι sur l'aoriste ἐφάνην), ou encore présenter deux formes s'appuyant l'une sur le thème de présent, l'autre sur le thème d'aoriste (ἕξω sur ἔχω, σχήσω sur ἔσχον).

La position du parfait dans le système ne subit pas de changement : le parfait apparaît toujours comme s'opposant au bloc présent-aoriste à la fois par ses caractéristiques de structure et par sa valeur, encore que celle-ci donne lieu à des discussions. Le parfait oscille entre deux types sémantiques apparemment bien différents : le parfait dit « d'état » (μέμηνα « j'ai l'esprit égaré ») et le parfait dit « résultatif » (λέλῡκα « j'ai délié », action accomplie, résultat acquis).

(*) Voir *l'Information littéraire* 1961, nº 3, p. 109.

Mais le lien entre les deux types est sensible : si τέθνηκα évoque l'état de mort, cet état résulte d'un développement passé, et si ce développement passé reste à l'arrière-plan quand la notion verbale se prête par elle-même à la représentation de l'état auquel il conduit, c'est sur ce développement achevé que l'attention se porte quand la notion verbale est d'autre nature : ainsi l'accomplissement de l'acte de délier conduit à un résultat, mais non à un état qui puisse, comme l'état de mort, être senti comme tel, et c'est alors le procès accompli qui est mis en évidence. Dans les deux cas, le parfait en tant que tel a même fonction; c'est la nature du verbe, de l'élément lexical de base, ainsi que ses modalités d'emploi (par exemple la présence ou l'absence d'un objet), qui déterminent des variantes sémantiques.

Il faut d'ailleurs tenir compte d'une évolution nettement marquée au bénéfice du type « résultatif », en liaison avec le développement du type morphologique en -κ- ; ce glissement du parfait vers le type sémantique dans lequel l'accomplissement du procès jusqu'à son terme est mis en évidence a rapproché le parfait du domaine du passé et, par suite, de l'aoriste (l'autre type sémantique, bien représenté anciennement, le rapprochant du présent) et a ainsi contribué à son élimination.

L'opposition essentielle, celle dont les deux termes sont le thème de présent et le thème d'aoriste, se réalise encore en grec de diverses façons : il y a un assez grand nombre de formations de présent, obtenues notamment par des suffixations variées, et plusieurs types d'aoriste. Néanmoins une évolution se dessine, caractérisée par deux faits essentiels.

En premier lieu, peu de types sont restés vivants. S'il y a encore beaucoup de survivances dans l'ensemble des formations, et cela jusqu'en grec moderne, on constate que les seuls types vivants de présent sont des types secondaires, dénominatifs ou servant à tirer des présents d'anciens aoristes; en même temps, on observe que les formations qui restent productives ne se différencient plus les unes des autres par des nuances sémantiques claires. Les présents vivants en –ζω, en –άω, en –έω, d'ailleurs issus tous de *–yω, élément de dérivation très vague, ne fonctionnent que comme des présents, sans particularités sémantiques sensibles, et il n'y a même plus de formant caractéristique du présent dans un verbe en –έω dont l'aoriste est en –ησα. Un autre type vivant, et qui l'est resté en grec moderne, le type à nasale — en -(α)νω — ne laisse plus qu'entrevoir, déjà à date ancienne, la valeur originelle de la formation, qui exprimait l'aboutissement de l'action. Quant à l'aoriste, c'est le type sigmatique qui est devenu le type normal, la formation en *–ē– restant vivante, mais avec une valeur particulière, dans le type en –θη– qui a fourni l'aoriste passif de la conjugaison normalisée. Cette évolution générale correspond à une grammaticalisation de l'aspect; le présent, si difficile à enfermer, au niveau indo-européen, dans une définition unitaire, doit, du fait de cette évolution, prendre un caractère plus abstrait, plus homogène, ce qui doit entraîner une clarification de l'opposition présent/aoriste, les deux thèmes constituant un couple plus rigoureux.

Second fait, de grande importance : une conjugaison tend à se constituer, les thèmes de présent et d'aoriste (et également de parfait) devenant solidaires l'un de l'autre et se commandant l'un l'autre selon certaines normes, ou plutôt le présent commandant l'ensemble des formations. Ici encore, c'est à une grammaticalisation plus marquée de l'aspect que tend le processus.

Cette grammaticalisation aboutit-elle à une situation plus claire quant aux valeurs qui s'expriment dans les deux thèmes opposés et modifie-t-elle la relation qu'on pouvait entrevoir entre les deux termes de l'opposition présent/aoriste, ce dernier ayant constitué anciennement, semble-t-il, le terme non marqué?

On pourrait le penser en constatant que le présent, qui tend à commander tout le système verbal dans les conjugaisons vivantes, ainsi dans le type τιμάω, τιμήσω, ἐτίμησα, τετίμηκα, etc., tend du même coup à apparaître comme le terme zéro du système, ainsi qu'en français et à la différence de ce qu'offrait un type ancien comme ἵστημι/ἔστην. Faut-il alors chercher à reconnaître dans l'aoriste une marque positive qui l'opposerait au présent dans un système nouveau?

Il est cependant remarquable que l'opposition du présent et de l'aoriste a continué de se réaliser de façons très diverses, en raison de la persistance d'un grand nombre de types anciens qui, même s'ils n'étaient que des survivances, se sont bien conservés, et cela jusqu'en néo-grec, où, en particulier, un type fréquent oppose un présent en –ν– à un aoriste en –σ–. La morphologie du grec moderne ne semble indiquer aucun changement essentiel : c'est du côté du présent que subsiste la plus grande diversité, à un aoriste correspondent souvent plusieurs formations de présent, et l'aoriste est généralement considéré comme l'élément stable du système, tous traits conservateurs.

Le fonctionnement des formes fait-il apparaître un renversement du rapport dans l'opposition présent/aoriste? Le présent et l'aoriste sont généralement définis, en grec ancien, comme un duratif s'opposant à un ponctuel. De ces deux valeurs, c'est la première qui est le plus souvent

donnée comme positive, l'aoriste étant présenté comme le terme neutre ou négatif. Ainsi J. Humbert (*Syntaxe grecque*[2], p. 134) déclare que le choix du présent ou de l'aoriste repose sur les raisons — généralement subjectives — qu'a le sujet parlant de s'intéresser à la durée du procès (présent) ou de la négliger (aoriste); l'aoriste est donc défini négativement.

Si on considère d'abord pour elles-mêmes et indépendamment de leur relation les valeurs ainsi posées, on doit reconnaître que les emplois respectifs du présent et de l'aoriste se laissent, dans la plupart des cas, interpréter assez facilement par les diverses nuances sémantiques que peuvent impliquer ces valeurs générales.

Dans un énoncé comme ἐβασίλευσε τριάκοντα ἔτη « il régna trente ans » — exemple classique —, l'aoriste fait du procès l'objet d'une pure et simple constatation située dans le passé et, négligeant la durée réelle du procès, en donne une image globale; mais la même forme ἐβασίλευσε pourra, comme le note J. Humbert, évoquer l'événement objectivement ponctuel qui s'est produit le jour où un règne a commencé (« il commença à régner »), ou encore présenter ce même événement dans un contexte tel qu'il apparaîtra comme l'aboutissement — lui aussi objectivement ponctuel — d'un effort tendant à la conquête de la royauté (« il parvint à régner »). Ce ne sont là que des nuances sémantiques (nuance « ingressive » ou « terminative », à côté du simple « ponctuel ») auxquelles se prête dans la parole la valeur fondamentale de l'aoriste dans la langue. Comme pour le parfait, ces nuances sont largement déterminées par la nature des notions verbales, par le caractère propre de chaque sémantème, tel verbe se prêtant particulièrement, du fait de son sens, à l'apparition d'une nuance ingressive ou terminative dans l'emploi de son aoriste.

Parallèlement, le thème de présent, défini comme duratif, réalise cette valeur selon des modalités sémantiques variables; le type dit « conatif » (πείθει « il cherche à persuader », ἔπειθε « il cherchait à persuader »), le type itératif (le présent et l'imparfait notent souvent l'acte répété, habituel) s'interprètent, à côté du type duratif pur, présentant le procès dans son développement, comme les nuances reconnues dans les emplois de l'aoriste à côté du type ponctuel pur. Ce qui est fondamental dans l'opposition des deux valeurs se dégage bien de l'emploi contrasté que fait subtilement Aristote (*Eth. Nic.*, X, 3) du présent et de l'aoriste en opposant ἥδεσθαι « éprouver du plaisir » à ἡσθῆναι « concevoir du plaisir ».

A considérer seulement le contenu des deux notions opposées, et compte tenu du fait qu'aux modes autres que l'indicatif l'aoriste, exprimant l'aspect pur, sert souvent à évoquer la notion verbale pure et simple, il paraît normal de voir dans le ponctuel le terme non marqué de l'opposition, dans le duratif le terme marqué. M. S. Ruipérez, qui a cherché à utiliser un critère sémantique objectif pour déterminer lequel des deux termes d'une opposition fonctionne comme positif et lequel se présente tantôt comme neutre, tantôt comme négatif, est bien arrivé à cette conclusion, que le duratif est le terme marqué, le ponctuel le terme non marqué. Et il est frappant de constater qu'en grec moderne encore, H. Seiler définit l'aoriste négativement : dégagé d'abord au subjonctif et au futur, où « c'est le thème du présent qui est caractérisé par une marque spéciale » dont l'absence définit négativement la valeur du thème d'aoriste, ce rapport entre les deux thèmes est de nouveau observé à l'indicatif, où le thème du présent, en face de l'aoriste qui constate le fait absolu, ouvre une perspective sur l'action à partir du point de vue du sujet qui parle.

Mais il faut pousser plus loin l'analyse des valeurs dans le système grec, en examinant les relations entre l'aspect et le temps. A cet égard, il faut s'attendre à ce que la situation soit différente selon les modes, à ce qu'une différence apparaisse entre l'indicatif, où l'aspect se combine au temps, et les autres modes où, en principe, l'aspect s'exprime seul.

A l'indicatif, la combinaison de l'aspect et du temps se caractérise par une dissymétrie : au temps présent, à l'actuel, ne correspond qu'un aspect, le duratif (M. S. Ruipérez indique que le présent de l'indicatif est neutre quant à la distinction présent/aoriste), et à l'aspect ponctuel ne correspond qu'un passé. Cette situation a des conséquences importantes au mode du réel, où l'expression du temps est essentielle, quel que soit le système verbal.

La langue ne dispose que d'une série de formes, le « présent », pour localiser un procès dans le présent; ce « présent » ne peut se définir comme positivement duratif alors que l'opposition ponctuel/duratif n'existe pas pour les procès situés dans l'actualité. De là vient que l'interprétation du « présent » grec comme duratif semble assez souvent artificielle et paraît résulter d'un postulat établi par le grammairien : l'aspect y est secondaire et peut, suivant les cas, y être sensible ou s'y effacer.

De même, la langue ne disposant que d'une série de formes, l'aoriste, pour présenter ponctuellement un procès, ce ponctuel ne se définit pas avec une nécessité absolue comme un passé, bien qu'il porte des caractéristiques nettes de passé et fonctionne ordinairement comme un passé. La situation, toutefois, est ici différente, et l'ambiguïté moindre, du fait que le passé est devenu en grec — ce point sera précisé plus loin — le terme positif de l'opposition temporelle, et qu'il se marque, sinon toujours par la flexion (différente, dans le type normalisé de l'aoriste sigmatique, de celle de l'imparfait), du moins par l'augment, généralisé au cours de l'évolution. L'aoriste est effectivement un passé dans la plupart de ses emplois, mais il peut aussi se situer hors du temps : ainsi l'aoriste gnomique. Ce qui est seulement exclu, c'est qu'il s'emploie comme un vrai présent. Dans des énoncés comme ἐπηπείλησα καὶ κατώμοσα (Aristophane, *Ois.*, 630) « je lance cette menace et jure ce serment », où la brusque manifestation d'un sentiment, d'une réaction, s'exprime à l'aoriste (de même ἐπῄνεσα « d'accord »), expressions dont on trouve encore l'équivalent en grec moderne, c'est la traduction qui donne l'illusion que l'aoriste note des présents; J. Humbert (*Syntaxe grecque*[2], pp. 144-145) a raison de rapprocher de tels cas de l'aoriste gnomique, qui sert à présenter un procès indépendamment de toute localisation temporelle; l'aspect, ici encore, apparaît comme essentiel, et la relation de l'aoriste avec le passé comme non nécessaire.

Peut-être faut-il voir aussi dans ces emplois marginaux de l'aoriste une trace de la situation ancienne relativement au temps, situation dans laquelle le terme marqué de l'opposition temporelle était le présent vrai, semble-t-il, le passé constituant le terme neutre; on conçoit que l'aoriste ait pu, en tant que terme neutre dans l'opposition temporelle ancienne, se prêter à l'expression de vérités détachées du temps. Si telle était la justification de l'aoriste gnomique, il ne s'expliquerait en grec même que comme une survivance, car il semble bien que dans l'opposition temporelle le rapport des deux termes ait été inversé. Si, en indo-européen, c'est à l'actuel que s'attache une marque temporelle positive, le grec semble présenter une situation autre, bien que M. S. Ruipérez y voie encore le même rapport. L'évolution des formes elles-mêmes contient l'indice d'un renversement : d'une part l'opposition des désinences primaires et secondaires, telle qu'elle se réalise en grec, ne laisse plus bien voir la relation entre présent et passé, et d'autre part la généralisation (non totale) de l'augment doit correspondre à une tendance à caractériser positivement le passé comme tel. Le « présent » est devenu, dans l'opposition temporelle, le terme non marqué, d'où le fait que, s'il sert à noter le présent proprement dit, il a des emplois plus larges et au total une valeur plus vague. De cette évolution, il résulte que le présent et l'aoriste sont en grec, pour des raisons diverses (le premier parce qu'il est le terme non marqué de l'opposition temporelle, le second parce qu'il échappe à l'opposition temporelle), aptes l'un et l'autre à présenter des procès non localisés dans le temps. Ils ont pu jouer ce rôle concurremment pendant toute l'histoire du grec parce qu'entre eux se maintenait une distinction pertinente qui était de l'ordre de l'aspect : le fait général était présenté ponctuellement par l'aoriste, et dans son développement par le présent. D'Homère au grec moderne, cette distinction s'est maintenue; chez Homère, *Il.*, XVII, 177 : (« la volonté de Zeus est toujours la plus forte ») ὅς τε καὶ ἄλκιμον ἄνδρα φοβεῖ καὶ ἀφείλετο νίκην « lui qui met en fuite (présent descriptif, duratif) le vaillant même et lui arrache (aoriste exprimant la notion verbale pure et simple) la victoire »; en grec moderne : H. Seiler donne (ouvr. cité, pp. 65-67) des exemples du même principe de choix entre présent et aoriste, ainsi dans une relation de pratiques magiques, où on voit le fait que la maladie noire prend une vache évoqué d'abord comme un processus en développement, donc par le présent (πιάνει), puis, une fois posé, repris ponctuellement, à titre de rappel, par l'aoriste (ἔπιατει). Le présent semble avoir cependant gagné du terrain : selon un relevé portant sur les Γνῶμαι μονόστιχοι de Ménandre (et présenté par M. S. Ruipérez, ouvr. cité, pp. 163-164), on y trouve à peu près 8 présents généraux pour 1 aoriste général.

Le développement du présent historique en grec constitue un autre indice du changement survenu dans la relation entre présent et passé au sein du système, car c'est dans la mesure où le présent est temporellement non marqué qu'il se développe comme temps de substitution. Il est donc significatif que le présent historique ne s'observe pas avant Hérodote et semble avoir été d'abord chargé d'une expressivité particulière, qu'il a perdue quand son emploi s'est étendu.

Les données qui viennent d'être analysées font apparaître que la série de formes, le « temps », dont la fonction et la place dans le système se manifestent le plus clairement est l'imparfait, marqué comme duratif par rapport à l'aoriste, et marqué comme passé par rapport au « présent ». C'est en effet le « temps » dont les emplois sont présentés et interprétés le plus clairement et le plus facilement dans les manuels de syntaxe grecque. L'imparfait étant défini comme le « temps » qui présente dans son développement un fait passé, il suffit d'indiquer les conditions dans lesquelles le recours à cette présentation descriptive du passé est normalisé par l'usage;

par exemple, l'attention portée et la valeur attachée à l'acte de parole qui sert à raconter, à interroger, à énoncer prière ou ordre, expliquent sans doute l'emploi très général de l'imparfait pour les verbes exprimant ces actes de la parole (ἔλεγε, ἐκέλευε, etc.).

Le « présent » et l'aoriste occupent dans le système une position plus difficile à apprécier et leur relation est d'un type original. L'aoriste exprime l'aspect et semble en même temps exprimer le temps, fonctionnant comme passé dans ses emplois principaux; mais il constitue, du point de vue de l'aspect, le terme non marqué de l'opposition présent/aoriste, et, quant au temps, s'il est nettement attiré vers le passé, dont il possède plus ou moins clairement les caractéristiques morphologiques en commun avec l'imparfait, l'absence d'une opposition entre un présent et un passé constitués sur le thème de l'aoriste, dont une seule série a été tirée, entraîne une neutralisation de l'opposition temporelle, d'où il résulte que l'aoriste se prête à des emplois où s'accuse l'indifférence au temps. Le « présent », de son côté, tiré d'un thème marqué positivement quant à l'aspect, est moins nettement un duratif que l'imparfait parce qu'il exprime aussi le temps, le temps présent, et que ce temps ne reçoit pas d'expression distincte à l'aspect ponctuel, qui ne fournit qu'une série de formes; il y a donc neutralisation de l'aspect au « présent » comme il y a neutralisation du temps à l'aoriste. D'autre part, le temps exprimé par le « présent » n'est lui-même que le terme non marqué de l'opposition temporelle dont le passé est le terme marqué. Cette situation, à la fois dans le système aspectuel et dans le système temporel, fait du « présent » la série la moins caractérisée de l'ensemble des « temps » de l'indicatif, la neutralisation de l'aspect au « présent », dans un système verbal dominé par l'aspect, ayant plus d'importance et produisant plus d'effets que la neutralisation du temps à l'aoriste. Le présent peut ainsi apparaître, dans les types de conjugaison normalisés qui sont en même temps les types vivants, comme le point de départ de toute la conjugaison.

La situation est différente aux modes autres que l'indicatif, modes où le temps ne s'exprime plus, sinon dans la mesure où ces modes, dans certaines conditions syntaxiques, peuvent se présenter comme des substituts de l'indicatif et être contaminés temporellement par lui : ainsi l'optatif lorsque, substitué à l'indicatif, il fonctionne comme signe de subordination secondaire (optatif « oblique ») et se charge alors de valeurs temporelles (d'où le développement d'un futur à l'optatif), ce qui arrive aussi aux modes nominaux, infinitif et participe, dans des complétives. Mis à part ce facteur de perturbation dans les emplois, aux modes autres que l'indicatif l'aoriste se dépouille de ce qu'il comporte de relativement positif dans la mesure où, en emploi sinon dans le système, il fonctionne essentiellement comme passé, et le présent, inversement, semble ne devoir conserver que son trait positif de duratif, du fait que, les valeurs temporelles disparaissant, la neutralisation que le temps entraînait pour le « présent » de l'indicatif du point de vue de l'aspect disparaît du même coup.

Aussi les rapports de l'aoriste et du présent apparaissent-ils plus nettement aux modes autres que l'indicatif. L'aspect jouant, en principe, seul, la valeur positive du présent se dégage bien, tandis que l'aoriste se présente comme non marqué. C'est l'emploi du présent, en général, qui appelle une explication ou un commentaire de l'usage qui en détermine l'apparition dans tel ou tel cas. Il y a d'ailleurs, à l'optatif et au subjonctif, une prédominance nette de l'aoriste, du moins chez Homère et dans la koinè, prédominance qui peut s'expliquer par une indifférence au déroulement du procès et une tendance à envisager la notion verbale pure et simple lorsqu'elle est l'objet de volition ou de souhait; si en pareil cas le thème de présent peut cependant apparaître, c'est en général parce que la notion verbale elle-même est de caractère duratif, et que le présent se trouve ainsi appelé par une affinité particulière; quand le verbe est au contraire de sens « déterminé », le présent est rare. Les données sont plus complexes à l'impératif, où le présent est plus employé; on n'est pas parvenu à interpréter de façon décisive le jeu du présent et de l'aoriste dans l'expression de l'ordre; pour la défense, le subjonctif et l'impératif s'emploient concurremment et, un lien s'étant établi dans l'usage entre mode et aspect, il n'est pas surprenant que ce soit entre subjonctif et aoriste d'une part (μὴ ποιήσῃς), impératif et présent d'autre part (μὴ ποίει).

Le grec moderne donne lieu aux mêmes observations : la relation entre présent et aoriste se laisse définir plus nettement aux autres modes qu'à l'indicatif; c'est ce qui ressort des analyses de H. Seiler, qui partent des faits observés au futur, au subjonctif et à l'impératif, pour lesquels elles aboutissent à des résultats nets, et qui se portent ensuite sur l'indicatif, pour lequel les conclusions sont présentées de façon moins affirmative. La raison de ces différences est claire : comme en grec ancien, c'est la combinaison du temps et de l'aspect qui rend les relations plus complexes à l'indicatif, où il y a lieu de considérer non plus deux thèmes, définissables en termes d'aspect, mais trois séries de formes, trois « temps » : le « présent », l'imparfait et l'aoriste, dont les valeurs et les rapports sont déterminés par le jeu combiné de l'aspect et du temps.

Tel qu'il fonctionne en grec, l'aspect se révèle comme conservant un certain caractère lexical qui, même dans le cas d'une grammaticalisation assez poussée, enlève aux oppositions auxquelles il se prête la rigueur et l'homogénéité des oppositions de caractère nettement grammatical, comme les oppositions de temps. Une forme caractérisée temporellement comporte un indice temporel qui s'associe au sémantème porteur de la notion verbale sans s'y mêler; l'aspect, lui, est de nature à exercer ses effets sémantiques au niveau même de la notion verbale et présente de ce fait, dans l'ensemble des valeurs que comporte le système verbal, un caractère original : nuances multiples, moyens d'expression multiples, intervention des sémantèmes. Sur ce dernier point, on a vu la difficulté particulière qui résulte, pour l'identification d'une valeur d'aspect, de l'incidence des notions ou types de notions verbales attachées aux sémantèmes sur la réalisation sémantique d'une valeur d'aspect dans chaque cas particulier. C'est cette même relation entre sémantèmes et valeurs d'aspect qui explique le fait que certains radicaux ne se prêtent qu'à l'expression d'un seul aspect (ainsi *ei–« aller », qui ne fournit qu'un thème de présent) et que plusieurs thèmes tirés de radicaux différents fonctionnent, du point de vue de l'aspect, de façon complémentaire (phénomène de « supplétisme » : λέγειν/εἰπεῖν etc.).

La grammaticalisation est poussée plus loin et le mécanisme des oppositions dans le système se laisse plus facilement définir en latin; les faits y sont d'une autre nature, de sorte que, si la catégorie de l'aspect peut être considérée comme une étiquette générale utilisable en grec, c'est une autre catégorie du même ordre général qu'on est tenté d'invoquer pour situer les valeurs observées en latin.

IV. — ASPECT ET TEMPS DANS LE SYSTÈME VERBAL LATIN (1)

La fusion de l'aoriste et du parfait a abouti en latin à une opposition à deux termes traversant tout le système verbal, où les valeurs attachées à ces deux termes paraissent plus faciles à définir que les valeurs du système grec, la conjugaison étant ici plus nettement ordonnée et le temps s'y combinant à l'aspect de façon apparemment plus équilibrée.

Le schéma classique, celui que l'enseignement de Meillet semble avoir imposé, fait apparaître une opposition fondamentale entre deux thèmes dénommés l'un thème d'infectum, l'autre thème de perfectum (termes qu'employait déjà Varron), c'est-à-dire définis par des valeurs (non accompli et accompli, achevé) considérées comme ressortissant à l'aspect. Sur cette opposition fondamentale se greffe une autre opposition, à trois termes et de nature temporelle, fournissant à l'indicatif un présent, un passé et un futur.

Pour un verbe tel que *amō*, du type en *–ā–*, qui présente une des réalisations morphologiques possibles de ces oppositions, avec le morphème *–w–* devenu en latin le seul formant productif de perfectum, le tableau des « temps » de l'indicatif se présente ainsi :

		temps relatif		
		présent	passé	futur
aspect	non achevé	*amō*	*amābam*	*amābō*
	achevé	*amāuī*	*amāueram*	*amāuerō*

Les deux questions qui se posent principalement sont celle de la relation réelle entre les différents « temps » et celle de l'ordre de valeurs auquel se relie l'opposition fondamentale entre infectum et perfectum.

Le schéma de Meillet fait mal apparaître la relation entre les différents « temps » dans le système parce qu'il assigne uniformément une double caractérisation, aspectuelle et temporelle, à chacune de ces séries de formes; la distinction n'est pas faite entre termes marqués et termes non marqués. Or il apparaît que le système comporte des marques nettes, qui se dégagent bien dans la structure même des formes, où elles ont tendu largement à se réaliser de façon unitaire, tendance révélatrice d'un sentiment net de l'unité des catégories correspondantes dans la conscience linguistique.

---

(1) Les faits latins ont été étudiés déjà dans un article intitulé *Réflexions sur les systèmes verbaux du latin et du français* et publié dans la *Revue des langues romanes*, t. LXXII, nº 1956, p. 137-169.

Dans l'opposition essentielle entre infectum et perfectum, qui affecte l'ensemble du système verbal (impératif et participe mis à part), comme l'opposition présent/aoriste/parfait en grec, c'est le perfectum qui se présente comme le terme marqué; il n'est pas douteux qu'une marque positive s'attache à l'élément caractéristique du perfectum, élément nettement isolable, constant dans toute la conjugaison d'un même verbe, et dont la forme *–w–* est rapidement devenue la seule vraiment vivante. L'infectum comporte encore, dans beaucoup de verbes latins, des affixes reposant sur divers types indo-européens anciennement pourvus de valeurs définies : la nasale infixée du type *iungō*, le suffixe dental de présents comme *tendō* en face de *teneō* (verbe de sens actif et « déterminé » en face du verbe d'état), etc.; mais ce ne sont que des survivances, et la valeur propre de ces formations (présents considérés en général comme « déterminés », avec diverses nuances) s'est si bien oblitérée que le thème de présent a cessé d'être analysé clairement et que le perfectum a souvent englobé la caractéristique du thème de présent ancien : ainsi *iunxī* comporte la nasale prise à *iungō*, comme *tetendī* la dentale de *tendō*. Dans les types vivants en *–āre* et *–īre*, le *–w–* qui fournit le perfectum s'ajoute à la voyelle longue finale du thème d'infectum, lequel apparaît ainsi comme la base de toute la conjugaison. Il ne subsiste guère, comme formations vivantes d'infectum à suffixes sémantiquement bien caractérisés, que le type inchoatif en *–sco* et le type fréquentatif en *–(i)tō ;* or ce dernier entre dans la classe morphologique des verbes en *–ā–* et se prête normalement à recevoir une conjugaison complète dans laquelle le suffixe se retrouve au perfectum; le type en *-scō*, qui fournit nombre de verbes comme *scīscō* ou *stupēscō* limités à un infectum, fait figure de cas particulier.

Les autres marques du système, également bien identifiables, sont celle du passé (*–bā–* à l'infectum, avec éventuellement modification de la voyelle finale du thème : *–ē–* dans *legēbam*, et avec variante *–ā–* dans *eram ; –erā–*, c'est-à-dire *–ā–* ajouté à l'élément *–er–*, au perfectum) et celle du futur, dont la réalisation morphologique a moins d'unité, mais est assez cohérente dans les conjugaisons les plus productives, où futur et passé tendent à présenter des formes symétriques : futur en *-bō, –bis*, etc., répondant à l'imparfait en *–bam* (y compris les types *audībō* et *audībam* qui ont été vivants pendant toute la latinité), futur antérieur en *–erō, –eris*, etc., répondant au plus-que-parfait en *–eram.*

Il apparaît ainsi que le « présent » n'est pas marqué, ni quant à l'aspect (s'il s'agit bien d'aspect), ni quant au temps; que le parfait est marqué uniquement comme perfectum, et n'est pas marqué du point de vue temporel; que l'imparfait et le futur sont porteurs d'une seule marque (temporelle), le plus-que-parfait et le futur antérieur de deux marques (d'aspect et de temps). Ces différentes positions peuvent être figurées par le schéma suivant :

	passé	(présent)	futur
(infectum)	*amābam*	*amō*	*amābō*
perfectum	*amāueram*	*amāuī*	*amāuerō*

La position reconnue à chaque « temps » dans le système en explique le fonctionnement. Le « présent », non marqué temporellement, a des emplois dans lesquels le procès est situé hors du domaine du présent réel : présent général, présent historique; et aucune des séries de l'infectum n'est affectée d'un trait positif d'aspect, ce qui explique qu'on se heurte à des difficultés insurmontables dès qu'on cherche à reconnaître régulièrement dans les emplois de ces formes un sens duratif, l'indication nette que le déroulement du procès est envisagé. Cette interprétation positive de l'infectum est tout à fait gratuite dans le cas du futur (Ernout-Thomas, *Syntaxe latine*[2], pp. 225-226 : « Bien que ce soit un temps d'infectum, l'idée de l'action en cours s'efface le plus souvent devant la notion d'avenir qui subsiste seule »), et elle est en contradiction manifeste avec beaucoup d'emplois du présent, notamment avec ceux dans lesquels le présent se rapporte à l'avenir immédiat et avec le très fréquent « présent historique ». C'est l'imparfait qui se prête le mieux à des emplois où on peut reconnaître un duratif, évoquant soit le déroulement d'une action, soit la continuité d'un état dans le passé. Mais il doit ce caractère au fait que, en

tant que passé, il se trouve en opposition avec le parfait employé comme passé narratif et présentant l'événement passé comme un procès achevé; l'imparfait oppose alors une vision « ouverte » du procès passé à la vision « fermée » qui correspond à l'emploi du parfait.

C'est la position du parfait qui est la plus délicate à définir. S'il est bien « présent de perfectum », appellation que lui donnait Meillet, il constitue, en tant que présent, le terme non marqué des oppositions temporelles dans la série du perfectum. Aussi voit-on le parfait susceptible d'emplois parallèles à ceux du présent dans lesquels l'accompli ne se situe pas dans le présent réel. L'accompli peut être atemporel : *cum pater familiae inlustriore loco natus decessit, eius propinqui conueniunt* (César, *De bello gallico*, VI, 19); il peut se situer dans un futur prochain, et il est alors souvent en relation avec un futur antérieur : *perii, si me aspexerit* (Plaute, *Amphitryon*, 320); il peut enfin se rapporter au passé, le parfait latin fonctionnant dans des situations où le français a recours au passé antérieur ou au passé surcomposé : c'est le type *ubi id dixit* (« quand il eut dit, a eu dit cela »), *abiit*, type qui se présente en général en proposition temporelle.

Il reste à commenter la valeur de ce parfait en tant que perfectum, et marqué comme tel. Le parfait semble tiraillé entre deux types d'emplois dont le plus fréquent est celui à l'interprétation duquel la définition du parfait comme présent de perfectum paraît le moins adaptée. Cette définition rend bien compte d'emplois tels que celui de *dīxī* au sens de « j'ai dit, fini de dire, mon discours est achevé », ou encore celui de *periī* au sens de « ma perte est acquise »; mais ce type d'emploi est le plus rare; ce qui domine, c'est l'emploi du parfait comme passé narratif : *dīxī* « j'ai dit (un jour) ». Or il est impossible de nier l'unité de valeur du parfait dans le système; ce serait nier l'existence même de la marque de perfectum, à laquelle seraient substituées plusieurs (au moins deux) marques représentant des valeurs différentes sans qu'à ces valeurs correspondent des moyens d'expression différents, ce qui serait en contradiction avec un principe fondamental en linguistique. Il faut se garder de confondre les valeurs qui se définissent dans le système, où elles correspondent aux moyens d'expression distincts qu'il comporte, et les effets de sens plus ou moins variés qui, pour chaque valeur, se réalisent dans les emplois particuliers.

Si le parfait latin se prête à l'expression des faits passés, sa fonction se définit autrement, parce qu'il se prête à d'autres emplois. Cette situation est comparable à celle du passé composé en français : les emplois de *j'ai dit* donnent lieu aux mêmes remarques que ceux de *dīxī*, le passé composé prenant le sens tantôt d'un accompli présent, tantôt d'un passé. L'interprétation qui s'impose consiste à admettre qu'en l'absence d'un « temps » chargé de présenter l'événement passé comme tel, d'une manière ponctuelle, aoristique, c'est comme de l'accompli que cet événement est noté, du moment que son déroulement n'est pas envisagé (ce qui s'exprime par l'imparfait). Accompli présent, mais sans que le point d'appui présent soit mis en relief, pour la raison déjà indiquée que le présent est le terme non marqué des oppositions temporelles; l'accompli présent, c'est seulement l'accompli qui n'est pas spécifié comme se présentant à un moment du passé (plus-que-parfait) ou de l'avenir (futur antérieur). Il est clair que c'est le passé qui est exprimé par le moyen d'un accompli, et non pas l'inverse; le fait que le parfait s'emploie comme accompli habituel, avec, dans l'ordre du perfectum, le même sens général que peut prendre le présent dans l'ordre de l'infectum, indique bien que c'est la valeur d'accompli qui permet de rendre compte de l'ensemble des emplois du parfait. Et c'est justement parce que l'événement passé est exprimé par le moyen de l'accompli que le latin ne peut recourir à un moyen d'expression distinct du parfait pour situer l'accompli dans le passé, à moins de le présenter durativement, comme une situation donnée, par le plus-que-parfait : *dīxerat* fournit un équivalent de *il avait donné*, mais il n'y a pas en latin d'équivalent de *il eut donné*, et c'est *dīxit* qui est employé à la fois comme *il dit* (passé simple) et comme *il eut dit* (passé antérieur), ce dernier cas se présentant dans le type déjà signalé *ubi id dixit, abiit*. Tandis que le français peut situer l'accompli à la manière d'un événement dans le passé, parce qu'il dispose d'un moyen d'expression spécifique pour l'événement passé d'une part et pour l'accompli d'autre part, le latin est privé de cette possibilité parce qu'il exprime l'événement passé par le moyen de l'accompli : l'accompli lui tenant lieu de temps narratif, il ne peut pas combiner l'accompli et le narratif. Dans la mesure où la langue réagit contre cette ambiguïté du parfait dans ce type de phrases, elle a recours à diverses ressources : substitution du plus-que-parfait au parfait dans la temporelle, substitution du présent historique au parfait dans la principale, utilisation d'une conjonction telle que *postquam* établissant clairement la perspective. Le défaut de perspective s'observe d'ailleurs dans d'autres types de phrases : *exercitum, quem accepit, amisit* « il a perdu l'armée qu'il avait reçue » (Cic., *Phil.*, 4, 15).

Au cours de l'évolution, la dualité d'emploi du parfait s'est réduite au bénéfice de l'emploi le plus fréquent, en liaison avec le développement du tour *habeō dictum* pour l'expression du

perfectum, selon un processus de renouvellement souvent observé en linguistique historique. Il en est résulté un remaniement du système, où le passé narratif s'est introduit comme valeur indépendante.

Dans les emplois des autres séries de formes que comporte le perfectum à l'indicatif, et dans les formes de perfectum des autres modes, c'est l'expression de l'antériorité qui est la principale réalisation sémantique de la valeur du perfectum. Ce fait s'explique, pour le plus-que-parfait et pour le futur antérieur de l'indicatif, par leur caractère temporellement marqué; l'achèvement du procès se trouve alors situé à un moment du passé ou de l'avenir et peut, dans certains cas, être envisagé en lui-même, mais l'attention se porte en général sur la relation qui s'établit dans le temps entre ce procès achevé au moment considéré et tel autre procès qui s'est placé ou se placera à ce moment : ainsi se dégage une relation d'antériorité. Il y a là un effet sémantique auquel le parfait ne peut pas se prêter normalement, du fait qu'il a une valeur d'accompli présent, que son point d'appui temporel devrait se situer dans le présent, et que, le présent se définissant négativement et n'étant pas, en tant que tel, objet d'une localisation spécifique de la part du sujet parlant, il n'y a pas ici de véritable point d'appui temporel permettant au procès accompli d'apparaître en relation d'antériorité; l'accompli présent fonctionne ainsi comme un accompli pur et simple, et c'est pourquoi il glisse facilement au rôle de passé narratif, menaçant de déséquilibrer le système.

Le sens d'antériorité se dégage bien, au subjonctif, dans les emplois des formes appartenant au perfectum, toutes les fois que ce mode fonctionne en proposition dépendante, parce qu'alors s'établit avec le procès principal une relation analogue à celle qui a été présentée à propos du plus-que-parfait et du futur antérieur. La même remarque vaut pour l'infinitif parfait. Il faut signaler, en ce qui concerne le subjonctif, des emplois particuliers du perfectum, dont l'interprétation fait difficulté; ce sont essentiellement deux emplois du parfait, l'un pour l'expression de la défense (*ne feceris*), l'autre pour l'affirmation atténuée (*dixerit quis*). Ce sont des cas où le sens d'antériorité ne peut apparaître, le subjonctif ne fonctionnant pas ici comme mode dépendant, en relation avec un verbe principal; mais on ne voit pas davantage comment le sens plus central d'achèvement peut rendre compte de tels emplois. Il faut tout d'abord observer que ces emplois se présentent comme le résultat de fixations, dans des types d'expression étroitement délimités. Ces fixations ont dû se produire quand les vieilles formes du type *faxim*, indépendantes du système infectum/perfectum, ont été secondairement rattachées au perfectum et remplacées alors par les formes normales de perfectum du type *fecerim*. L'explication vaut au moins pour l'expression de la défense, où l'emploi ancien du type *faxim* est bien attesté. L'influence de l'aoriste grec a pu jouer dans les deux cas : dans la défense, influence du subjonctif aoriste (μὴ λύσῃς), et, dans l'affirmation atténuée, influence de l'optatif aoriste (εἴποι τις ἄν); l'influence grecque a pu avoir une importance spéciale dans le second cas, le type *dixerit quis* s'étant développé surtout dans la langue littéraire, à partir de l'époque de Cicéron. Mais il faut observer que ces emplois du parfait, isolés au subjonctif, trouvent des appuis dans certains usages des formes correspondantes des modes nominaux. Le type *ne feceris* répond au type *nolito fecisse* bien représenté à date ancienne (*nolito diuellisse* Plaute, *Poen.* 872); l'adjectif verbal en *-tus* s'emploie également bien avec les verbes de volonté (*patriam exstinctam cupit* Cicéron, *De Fin.*, IV, 24, 66); il y a d'ailleurs, ici encore, correspondance avec l'aoriste grec (infinitif aoriste accompagnant βούλομαι). Si l'expression de l'achèvement est reconnue sans difficulté dans certains emplois de l'infinitif parfait où la traduction française peut en rendre l'équivalent (*poteras dixisse* « tu pourrais avoir déjà répondu », Horace, *Art poét.*, 328), il faut, dans le cas de *dixerit quis*, admettre la même réalisation sémantique, c'est-à-dire considérer qu'il y a présentation de la situation créée par l'accomplissement du procès, même si le français ne se prête pas à une présentation correspondante.

Il apparaît ainsi que si, aux modes autres que l'indicatif, les formes de perfectum servent essentiellement à l'expression de l'antériorité, l'expression du procès achevé y est cependant représentée.

Les valeurs du système verbal latin étant ainsi définies, telles que la structure même des formes permet de les dégager, il reste à poser au moins le problème de la catégorie générale à laquelle il convient de rattacher ces valeurs, plus précisément les valeurs opposées d'infectum et de perfectum : faut-il vraiment y voir de l'aspect?

Sans doute le latin conserve-t-il des traces de l'état de choses ancien; un radical qui
 fournit un infectum peut ne pas fournir de perfectum : ainsi le radical de *ferō*; des phénomènes

de supplétisme se présentent encore; mais ils ont, dès le début, un caractère de survivance beaucoup plus net qu'en grec; la conjugaison latine est fortement charpentée et la relation entre accompli et non accompli plus grammaticalisée que les oppositions de thèmes en grec. Sans doute s'est-il établi en latin une relation entre imparfait et parfait qui joue, pour l'expression du passé, un rôle comparable au rôle joué par l'opposition imparfait/aoriste en grec; mais ce sont les emplois qui peuvent être rapprochés, tandis que les valeurs des formes qui se prêtent à ces emplois en partie parallèles se définissent autrement dans l'un et dans l'autre système. Dans le système latin, le parfait est un accompli; ce qui est en question, c'est le rattachement de cette valeur d'accompli à la même catégorie générale qu'on invoque pour rendre compte de l'opposition grecque entre thème de présent et thème d'aoriste.

Entre les faits grecs et les faits latins, une distinction s'impose, qui s'appuie sur deux observations essentielles.

En premier lieu, on constate qu'il n'y a pas, dans la description des faits latins, à faire intervenir les sémantèmes comme il est nécessaire en grec. Les relations entre « l'aspect » (gardons provisoirement le terme) et les notions qui s'expriment dans les radicaux verbaux sont, en latin, presque négligeables; la valeur de la marque de perfectum est d'un ordre tel qu'elle n'affecte pratiquement pas la notion verbale, tandis qu'en grec, l'opposition présent/aoriste conserve largement un caractère lexical, ou du moins a des incidences lexicales importantes. C'est ce qui fait apparaître l'opposition infectum/perfectum en latin comme plus solidement grammaticalisée que l'opposition présent-aoriste en grec, et la conjugaison grecque comme moins nettement articulée, du moins à l'époque classique, que la conjugaison latine. En grec, selon l'aspect, la représentation du procès comporte ou non une certaine perspective, un certain étalement; en latin, si le perfectum introduit une perspective, elle est d'un autre ordre : l'attention se porte sur le terme de l'accomplissement, à partir duquel est posé un déroulement antérieur. Plutôt qu'à l'aspect, les faits latins ressortissent à ce que G. Guillaume a appelé, pour rendre compte des temps composés et surcomposés du français, la « chronologie en profondeur ».

De là découle une seconde différence entre faits grecs et faits latins : tandis que l'aspect grec se distingue nettement du temps, et que l'aoriste ne s'est jamais réduit, à l'indicatif, au rôle de passé narratif et, aux autres modes, n'a jamais eu pour fonction d'exprimer l'antériorité, le perfectum latin a fourni des formes qui, à l'indicatif, ont glissé de plus en plus à une fonction de passé narratif et, ailleurs, ont eu pour principal rôle l'expression de l'antériorité; dans le développement qui a conduit aux langues romanes, le parfait de l'indicatif est devenu un passé narratif et l'ensemble du système a été profondément transformé : disparition ou changement de fonction du plus-que-parfait de l'indicatif, élimination presque générale de l'imparfait du subjonctif, dont la place a été occupée par le plus-que-parfait, perte du parfait de l'infinitif, etc. La chronologie en profondeur a été réintroduite par le développement de tours périphrastiques du type *habeō dictum*, et ce type a été lui-même en partie atteint par la tendance de la chronologie en profondeur à prendre la place de la chronologie simple, selon un processus fréquemment observé. Ce qui, en grec, peut être comparé aux faits latins, c'est le parfait, dont le destin a été lui-même comparable au destin du perfectum latin.

Il ne peut être question ici que de suggérer des distinctions possibles. Mais ce rapide exposé permettra peut-être de comprendre l'intérêt qu'il y aurait, non seulement à écarter de nos descriptions linguistiques le terme trop vague d'aspect, mais encore, sur le plan des catégories générales, à recourir à des notions plus précises, mieux adaptées à l'analyse sémantique des faits particuliers observés dans les diverses langues, et à déposséder l'aspect d'une partie du domaine trop vaste qui lui est traditionnellement reconnu.

Jean PERROT.

A travers les livres

LITTÉRATURE FRANÇAISE

Jacques Truchet : *La Prédication de Bossuet*, étude des thèmes, Paris, les éditions du Cerf, 1960. Deux volumes de 369 et 346 p. in-8°, 25 cm.

Cet ouvrage est une thèse, au plein sens — au meilleur sens — du mot. M. Truchet y défend avec conviction un certain nombre de positions sur la personnalité et l'œuvre de l'évêque de Meaux. Bossuet fut, selon lui, un « prêtre zélé », un « honnête homme »; ni un héros, ni un saint; et certainement pas un Père de l'Église, pour reprendre les termes de La Bruyère.

L'œuvre oratoire de Bossuet ne constitue pas l'essentiel de son activité. Il ne fut pas un prédicateur professionnel. Au surplus, il ne fut qu'occasionnellement le prédicateur officiel que nous connaissons surtout. Chez lui le souci pastoral l'emporte sur toutes les autres préoccupations (y compris sur celle de la controverse et l'activité polémique). Pour que les justes proportions soient respectées dans l'étude de ses discours, il faut redonner la place qu'elle mérite à cette prédication « évangélique », inspirée en particulier par Saint Vincent de Paul, qu'il ne cessa jamais de pratiquer, parallèlement à la « grande prédication », et dont il ne nous reste malheureusement que des bribes.

Ces considérations amènent M. Truchet à réinterpréter les intentions de Bossuet dans ses œuvres oratoires les plus officielles et les plus apparemment ornées : sur le plan des principes, d'abord : pour Bossuet, l'éloquence sacrée est avant tout présentation de la Parole de Dieu dans les Écritures, et de l'enseignement de l'Église dans l'approfondissement doctrinal qu'elle accomplit au cours des siècles : elle est spirituelle et théologique, plutôt que philosophique et mystique; elle développe une doctrine objective, animée seulement par la chaleur d'une conviction personnelle et méfiante pourtant de toute subjectivité; de là sans doute la constante reprise des mêmes grands thèmes du credo catholique, aspects éternels de la Vérité que Bossuet ne se lasse jamais de contempler, et de présenter à son public; de là aussi, peut-être, une certaine incapacité de l'orateur à s'adapter aux divers publics qu'il veut instruire. Pascal faisait œuvre d'apologiste en partant de la misère de l'homme pour amener son lecteur à Dieu. Bossuet se veut avant tout docteur, et prétend faire passer la Parole de Dieu avant toute considération humaine. La doctrine de l'évêque de Meaux sur le style est en étroit rapport avec sa conception de la prédication. M. Truchet la rapproche justement de la conception classique du *naturel*, et rappelle avec raison que pour Bossuet comme pour ses contemporains le respect de certaines exigences proprement rhétoriques n'est pas en contradiction avec la recherche d'un certain dépouillement et d'une certaine adéquation de la forme au fond.

L'ouvrage comporte deux grandes parties. Dans la première, consacrée aux « thèmes universels » de la prédication de Bossuet, M. Truchet s'attache à l'analyse du contenu, et surtout à la définition des caractères de la religion de Bossuet, et présente son œuvre oratoire comme la méditation discontinue, mais cohérente et rigoureuse, des articles essentiels du credo, méditation qui, à ce titre même, revêt plutôt l'allure d'un monologue que celle d'un dialogue. Dans la seconde partie, où sont évoqués les « thèmes particuliers » abordés par Bossuet, son commentateur étudie les douloureux efforts qui furent les siens pour atteindre un public indifférent ou hostile. C'est là son drame : Bossuet n'est jamais parvenu à établir entre le public et lui le nécessaire courant de sympathie qu'il recherchait, sinon à l'occasion des simples homélies qu'il prononça en son diocèse : là réside la faiblesse, et peut-être la grandeur, de cet « homme du siècle des Saints égaré dans le Grand Siècle ».

La consultation de l'ouvrage de M. Truchet sera grandement facilitée par les *indices* qu'elle comporte, des thèmes étudiés, des discours mentionnés et des noms de personnes cités. Ajoutons que M. Truchet vient de publier chez Garnier une soigneuse édition commentée et illustrée des *Oraisons funèbres*, dont la riche introduction résume, et parfois complète, l'information rassemblée dans sa thèse.

Jacques Morel.

Françoise d'Eaubonne : *Verlaine et Rimbaud ou la fausse évasion.* Paris, A. Michel, 1960, 307 p.

Cet ouvrage comporte deux parties, une étude psychologique des rapports Verlaine-Rimbaud, un appendice traitant de problèmes rimbaldiens, surtout littéraires. De ce livre se dégagent deux idées générales : 1° La trame fondamentale de cette liaison fut le perpétuel appel au secours du plus faible (Verlaine) au plus fort (Rimbaud). Ce dernier fut en effet le guide et le « père » qui avait manqué au fils du douceâtre Nicolas Verlaine. 2° Avec les deux « Compagnons infernaux » on assiste à une vaine tentative de fuite contre une société qui ne savait former les femmes que pour être compagnes ou éducatrices de médiocres : d'une part, l'insignifiante Mathilde, d'autre part cette pharisaïque et avaricieuse Vitalie Cuif, la « daromphe », comme disait son fils Arthur Rimbaud.

En face de ce magma confus, à l'information hâtive, et plein de bévues, on a peine à rester dans les limites de la courtoisie. En dépit des protestations de Properce (cf. II, 30 « Hoc si crimen erit, crimen Amoris erit »), Françoise d'Eaubonne s'obstine à baptiser *Crimen Armoris* (sic) le fameux poème de *Jadis et Naguère.* — Qu'elle apprenne donc à lire, au lieu d'encombrer le marché de livres inutiles.

C. Cuénot.

Rimbaud : *Œuvres*, sommaire biographique, introduction, notices, relevé de variantes et notes par Suzanne Bernard, Paris, Garnier, 1960, LXX-572 p.

Voici un nouveau classique Garnier illustré digne des excellents volumes de cette collection. Mme S. Bernard présente un Rimbaud « complet », à l'exception de la correspondance qui figure dans le Bibliothèque de la Pléiade et dont elle ne donne qu'un petit nombre de lettres importantes. L'intro-

duction d'ensemble et les notices particulières tiennent compte de toutes les recherches de l'érudition contemporaine. Mais elles ne se limitent pas à cette mise au point indispensable. C'est avec beaucoup de sensibilité que Mme Bernard interprète à son tour l'œuvre et la personnalité du poète et le suit dans les différents épisodes de sa brève carrière. Ce qu'on appréciera le plus, cependant, dans cette édition, ce sont les deux cents pages de notes. Rimbaud dans beaucoup de ses poèmes demeure obscur et doit le demeurer. Rappeler objectivement les éclaircissements proposés jusqu'à présent, en suggérer de nouveaux, mais sauvegarder la part du mystère sans prétendre l'expliquer, c'était une double nécessité de ces notes. Il faut féliciter Mme Bernard d'y avoir satisfait avec autant de lucidité et de tact.

Jacques Robichez.

Bernard Guyon : *Péguy*, Paris, librairie Hatier, coll. « Connaissance des Lettres », 1960, 288 p. in-16, 16,5 cm.

Cet ouvrage de science et de ferveur constitue à la fois une solide mise au point et un témoignage chaleureux sur Péguy. En dépit des obscurités qui subsistent encore dans la biographie objective comme dans les cheminements intérieurs du gérant des *Cahiers*, et que M. Guyon ne méconnaît pas, l'itinéraire dont il retrace les étapes ne semble pas devoir être remis en cause pour l'essentiel. Péguy a toujours été un signe de contradiction. La droite et la gauche, les bien pensants et les anticléricaux l'ont tour à tour annexé ou répudié avec aussi peu de raison. L'auteur de *Clio* apparaît dans ce livre avec les dimensions du prophète qu'il fut : celui qui remet en question, au nom des réalités essentielles, les catégories intellectuelles, sociales, politiques et religieuses sur lesquelles s'accordent paresseusement les hommes d'une époque, même quand ils se proclament ennemis les uns des autres. Certes on est tenté de reprocher à M. Guyon de comprendre un peu trop vite les injustices de Péguy à l'égard de certains de ses contemporains (p. 239-240). On regrette aussi un peu que les amitiés orageuses de l'écrivain ne soient guère évoquées qu'à travers ses propres témoignages. Du moins le livre s'installe-t-il d'emblée et avec aisance au cœur d'une pensée dont il met en évidence l'unité et l'originalité, sans laisser ignorer ce qu'elle doit à Pascal comme à Bergson, à Corneille comme à Victor Hugo. Épris de justice, de vérité et de liberté, Péguy, combattant dreyfusard, patriote et chrétien, découvre à chaque étape ce qu'il est sans jamais renier ce qu'il fut. Chrétien, il reste anticlérical. Patriote, il demeure antimilitariste. Fidèle à soi-même, il s'est efforcé seulement, pour reprendre une antithèse qui lui était chère, de ne jamais sacrifier la « mystique » à la « politique ».

Ce prophète fut aussi un artiste. M. Guyon rappelle opportunément que telle page de *Clio* concernant la victoire de l'art sur le temps rejoint Proust et annonce Malraux (p. 146). A partir de textes comme l'*Entretien sur Eve*, il souligne l'exacte correspondance de l'imagination poétique de Péguy au thème central de son œuvre, qui est l'incarnation : la présence de l'Esprit au cœur des réalités « charnelles », et la nécessité de l'expression « charnelle » à la manifestation de l'Esprit, fondent en effet un nouveau symbolisme, nourri de sève populaire et chrétienne.

Mais les pages les plus attachantes du livre sont sans doute celles qui retracent l'histoire des épreuves intimes de l'homme. La conquête de la « petite espérance », si souvent affadie par des commentateurs trop bien intentionnés, est le fruit d'une lutte héroïque, dont les étapes sont ici précisément définies : découverte de « l'âme charnelle » dans *Clio*, méditation consolante sur le Corps mystique au temps du *Mystère de la Charité*, substitution au christianisme « de gloire » inspiré par *Polyeucte* d'un christianisme « d'abandon » révélé sur la route de Chartres, et qui paraît dès lors annoncer les ultimes joies du sacrifice pressenti et accepté.

L'ouvrage se termine par l'étude de la fortune posthume de cet écrivain « inclassable ». Ces pages, et la précieuse note bibliographique qui les prolonge, seront utilement consultées par les « péguystes » de demain.

Jacques Morel.

Jacques Robichez : *Romain Rolland*, Hatier (Connaissance des Lettres), 1961.

Peu d'écrivains ont à la fois atteint à une aussi vaste audience dans le monde et suscité dans leur propre pays des jugements aussi sommaires et partisans que Romain Rolland. Repoussant toute attitude excessive ou systématique, l'auteur de cette substantielle monographie s'est attaché à tracer avec mesure et objectivité le portrait d'un homme et le contour d'une œuvre.

En intitulant ses chapitres biographiques *une tragédie de la foi*, il n'a pas seulement voulu mettre l'accent sur l'humanisme de l'auteur de *Jean-Christophe* et sa longue activité de militant. Ces aspects ne sont certes pas négligés (ne peut-on cependant se demander si ses tendances libertaires, qui le rapprochèrent longtemps de Marcel Martinet, par exemple, n'ont pas été un peu sous-estimées?). Mais la lumière est surtout portée sur des périodes moins connues de sa vie. Sa jeunesse solitaire, qui apparaît plus profondément enracinée qu'on ne le croit d'ordinaire : à 35 ans, en 1900, alors que la plupart de ses traits essentiels sont déjà dessinés, il reste, selon la formule de Jacques Robichez, « un Français de sensibilité catholique ». Ses dernières années aussi, où divers indices, notamment un rapprochement avec Claudel, permettent de déceler un renouveau des préoccupations religieuses. Ce qui domine, dans cet itinéraire spirituel, c'est la volonté de « faire coucher dans le même lit les deux torrents : Amour et Vérité » et la permanence d'une pensée toujours soucieuse de comprendre l'autre, et surtout l'adversaire : son extrême exigence éclate dans les heures difficiles, lorsque, dreyfusard, il entre si facilement dans les vues les plus nobles de l'ennemi ou que, Français, il s'efforce de rester au-dessus de la mêlée.

Dans l'analyse de l'œuvre, pour laquelle il invoque *le témoignage des héros*, Jacques Robichez montre, à côté des grands ouvrages universellement connus, l'originalité de textes comme *Pâques fleuries* ou *Pierre et Luce* et la signification des *vies des hommes illustres;* il nous laisse entrevoir dans le *Journal*, en grande partie inédit, le chef-d'œuvre de Romain Rolland, qui pourrait être les *Mémoires d'Outre-Tombe* de cette époque.

Cette étude d'une consciencieuse pertinence nous

conduit ainsi à la connaissance d'un homme qui, s'il a « tout compris et tout aimé », n'a jamais perdu de vue ces deux repères que constituent « sa race et sa religion d'origine ». Elle s'ouvre et s'achève sur la même phrase du *Voyage intérieur* qui en résume l'esprit : « Vieux Français d'origine, et d'essence morale, j'ai, toute ma vie, aspiré passionnément à la compréhension — et (pourquoi ne le dirais-je pas?), à l'amour des meilleurs de mon peuple, — du plus antique, du plus pur de ma race, dont je me sais (*je me sais*) un pur représentant ».

Michel DÉCAUDIN.

M. DOMERC, G. HYVERNAND, J. SIRINELLI : *Plaisir de lire*, classe de sixième (Collection Jean Guéhenno). Paris, A. Colin, s. d.

Ce recueil fera connaître aux enfants le « plaisir de lire », parce que ses auteurs ont pris eux-mêmes du plaisir à le composer. Les textes sont neufs en général; le commentaire, discret; les gravures, agréablement choisies. Jean Guéhenno, dans sa préface, définit avec beaucoup de justesse et de cœur le rôle du professeur de français.

Pierre CLARAC.

ANTIQUITÉ CLASSIQUE

Jacqueline DUCHEMIN : *La houlette et la lyre. Recherche sur les origines pastorales de la poésie. I. Hermès et Apollon.* Les Belles Lettres, Paris, 1960, 379 p.

Qu'on ne s'attende pas, en ouvrant ce livre, sur la foi des sous-titres, à une recherche érudite sur l'histoire des religions, encombrée de savantes références et de discussions philologiques. Si elles n'en sont pas absolument absentes, le profane peut néanmoins s'y plonger sans crainte. Ce n'est pas dans les livres des savants que l'auteur a cherché la solution des problèmes qu'elle pose : c'est dans la vie des bergers, telle qu'elle a pu la connaître par son expérience personnelle du Pays Basque, par les livres des explorateurs, les études des géographes et les romans paysans, de Mistral à Giono et Nikos Kazantzakis. Ce n'est donc pas un livre de critique et de discussions abstraites. C'est la vie même des bergers, reconstruite par un florilège de longues citations qui occupent une bonne partie de l'ouvrage. Le principe admis dès l'abord, c'est que des conditions de vie semblables engendrent des attitudes semblables, que les préoccupations des bergers d'aujourd'hui expliquent celles de bergers d'autrefois. Le maître du troupeau, qui doit en même temps assurer sa protection contre les bêtes sauvages, son ravitaillement et sa santé, possède des dons multiples qui font de lui un prophète et un médecin; il connaît les charmes qui apaisent, les philtres qui guérissent; il sait guider ses troupeaux sur les chemins compliqués des transhumances qui se confondent avec les grandes routes d'invasion. C'est ainsi que, en conduisant leurs bêtes, les bergers antiques ont amené d'Asie leurs dieux jusqu'en Grèce, en passant par la Thrace et la Piérie. Habitués au langage des animaux, ils ont pu trouver dans une imitation du chant des oiseaux les premiers balbutiements de la musique et sont devenus les inventeurs de la poésie, inséparable de la musique et de la danse. Hermès et Apollon, qui furent, l'un après l'autre, les dieux amenés par les bergers, conservèrent dans leurs attributions les marques de leur origine pastorale. J. Duchemin, dans son précédent ouvrage, *Pindare, poète et prophète*, avait cherché à définir l'esprit de la poésie pindarique : elle s'efforce aujourd'hui de retrouver l'origine de la poésie parmi les hommes. Pour y parvenir, elle a usé de tous les renseignements qu'elle a pu trouver, dans toutes les civilisations pastorales connues : son livre est plein de remarques suggestives et l'on admirera volontiers la curiosité infinie qui l'a portée vers tant de domaines divers, au hasard de ses lectures et de ses voyages. On pourrait discuter bien des détails, bien des rapprochements parfois hardis, auxquels il lui arrive de se laisser entraîner par une sorte d'enthousiasme poétique plus que par la rigueur d'un raisonnement philologique et scientifique. L'évocation des religions totémiques (p. 258 sq. entre autres) pose des problèmes obscurs dont on ne saurait admettre avec elle que « ce sont là des faits très connus ». Plutarque, dans le *Banquet des Sept Sages*, n'a pas mis Esope au rang des Sages, comme il est dit page 264 : je me permets de renvoyer à mon édition de ce dialogue, pages 23-25. On n'a plus le droit d'écrire (p. 168) Steptérion, au lieu de Septérion, depuis qu'on a pris soin de regarder attentivement les manuscrits des *Questions grecques* de Plutarque. La présentation matérielle du livre est bonne dans son ensemble; les différents index sont bien faits et utiles et leur précision donne une bonne idée de la richesse et de la diversité du livre.

Jean DEFRADAS.

SOCIÉTÉ CHATEAUBRIAND

La 75e réunion de travail de la société Chateaubriand s'est tenue chez la comtesse de DURFORT née Chateaubriand. La mort récente du président-fondateur Henri LE SAVOUREUX, douloureusement ressentie par tous, ne devait pas interrompre les travaux en cours, selon le vœu même de celui qui désira se survivre dans l'œuvre créée par lui. Mme Marie-Jeanne DURRY a rattaché certains traits de style de Chateaubriand à la « beauté convulsive » des surréalistes. M. REDMAN a communiqué des renseignements biographiques inédits sur Célestine Soniat, « mystérieuse Louisianaise » en qui Chateaubriand crut voir la personnification d'Atala. M. CHRISTOPHOROV a éclairé certaines énigmes du retour d'exil de Chateaubriand en 1800. M. LETESSIER a communiqué une lettre inconnue de Chateaubriand philhellène, et relaté, d'après un témoignage du temps, la curieuse rencontre de « quatre grands » de l'époque, Chateaubriand, Lamennais, Béranger et Lamartine, qui n'avait pas été signalée jusqu'ici. M. MOUROT a montré, par l'étude de la structure de la phrase, des allitérations et assonances, des groupements ternaires et binaires, du mouvement et de la ponctuation, comment le rythme et la sonorité dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* font le génie d'un style.

DEUXIÈME PARTIE

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

EXPLICATION FRANÇAISE

L'angoisse de la damnation

... Que fais-je? Où ma raison se va-t-elle égarer?
Moi jalouse! et Thésée est celui que j'implore!
Mon époux est vivant, et moi je brûle encore!
Pour qui? Quel est le cœur où prétendent mes vœux?
Chaque mot sur mon front fait dresser mes cheveux.
Mes crimes désormais ont comblé la mesure.
Je respire à la fois l'inceste et l'imposture.
Mes homicides mains, promptes à me venger,
Dans le sang innocent brûlent de se plonger.
Misérable! et je vis? et je soutiens la vue
De ce sacré Soleil dont je suis descendue?
J'ai pour aïeul le père et le maître des dieux;
Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux.
Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale.
Mais que dis-je? Mon père y tient l'urne fatale;
Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains.
Minos juge aux enfers tous les pâles humains.
Ah! combien frémira son ombre épouvantée,
Lorsqu'il verra sa fille à ses yeux présentée,
Contrainte d'avouer tant de forfaits divers,
Et des crimes peut-être inconnus aux enfers!
Que diras-tu, mon père, à ce spectacle horrible?
Je crois voir de ta main tomber l'urne terrible;
Je crois te voir, cherchant un supplice nouveau,
Toi-même de ton sang devenir le bourreau.
Pardonne. Un Dieu cruel a perdu ta famille.
Reconnais sa vengeance aux fureurs de sa fille.
Hélas! du crime affreux dont la honte me suit,
Jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit.
Jusqu'au dernier soupir de malheurs poursuivie,
Je rends dans les tourments une pénible vie.

RACINE, PHÈDRE, Acte IV, scène VI, vers 1264-1294.

Ces vers, de l'avis unanime, sont parmi les plus beaux, les plus bouleversants que Racine ait écrits. Jamais son art n'a été plus sûr, n'a mêlé, avec plus d'aisance, la noblesse et la simplicité, le désordre et l'harmonie, la raison et le délire. Peintre et bourreau des âmes, jamais il n'a été aussi hardi : il fait vivre à Phèdre la pire angoisse, celle de la damnation.

Expliquer, ici, ne peut être que chercher à rendre consciente l'admiration spontanée, que l'armer de raisons précises. C'est un effort pour lire avec beaucoup d'attention. Nous n'essayerons

d'entrer dans le laboratoire de Racine qu'au terme de cette lecture.

Situation de la tirade.

En 70 vers, (scène V, scène VI jusqu'au vers 1263), Phèdre vient de vivre, dans toute sa cruauté, dans toute son étendue, l'expérience de la jalousie. Quelques instants ont suffi pour qu'elle explore ce gouffre de souffrance. Le bonheur d'Hippolyte et d'Aricie torture son imagination, il insulte à sa détresse. Sa rage veut du sang : elle a besoin de la mort d'Aricie. La demander à Thésée, reparler du complot des Pallantides, souffler sur une haine politique toujours vivace, quoi de plus facile? Ce plan, à peine formé, à peine formulé, est le maître de sa volonté et de son corps : elle marche déjà à la recherche de Thésée.

Dans mes jaloux transports je le veux implorer.

Mais ce moment même la dégrise. Il met fin à cette poussée de folie. Notre texte commence avec ce réveil.

Mouvement de la tirade.

Une autre Phèdre se fait entendre. On dirait que c'est la Phèdre « si raisonnable » que Racine célèbre dans sa préface. Raisonnable, elle ouvre les yeux sur elle-même, elle mesure son aberration, elle fait le compte de ses crimes, elle découvre sa propre monstruosité.

Mais la « raison » ne lui rend pas l'équilibre. Elle la jette seulement d'un paroxysme à l'autre, du paroxysme de la jalousie au paroxysme de la honte. L'envie de tuer, tout à l'heure, avait en un instant pris possession de son être; maintenant, c'est le besoin de fuir, par peur du jugement, par horreur de soi. Toute lucide qu'elle est, la voici encore en proie à son imagination, aimantée cette fois par le remords.

Chassée de la terre par le regard de ses aïeux divins, elle se heurte aux Enfers à son père Minos. Elle comparaît devant son tribunal; l'angoisse croît jusqu'à devenir insoutenable. Un cri met fin à ce rêve éveillé, et rend la malheureuse aux misères de son agonie. Elle paraît à bout de forces, à bout de souffle; mais la sagesse maladroite d'Œnone la remettra debout en un instant, toute crispée de colère, pour maudire son mauvais génie.

Cette tirade est donc la tirade de la terreur. Immobile, Phèdre contemple d'abord l'épouvantail qui la fascine, et qui n'est autre qu'elle-même. La panique qui suit lui fait mimer une impossible fuite. Fuir à l'horizontale? Sous l'implacable regard du jour, il n'est point de cachettes. Fuir à la verticale? La justice des Enfers la vise personnellement, avec sa férocité surnaturelle : un être humain ne peut pas éprouver de plus terrible torture que celle que s'inflige Phèdre en anticipant les verdicts de Minos. Il faut admirer qu'en si peu de vers une expérience psychologique et spirituelle d'une telle intensité soit conduite à son terme, avec des regards si pauvres.

I. LES ÉTAPES DE LA TERREUR

A. Le Réveil (v. 1264-1267).

Ces 4 vers sont parents par le ton, par une lenteur haletante. Phèdre revient à elle. Interrogations, exclamations : c'est l'étape de la surprise, de la stupeur, le retour progressif à la conscience de soi, qui est d'abord conscience de la situation. Les plus grands effets sont produits par les coupes et la dissymétrie.

1264. — *Que fais-je?* La plus banale question, la plus simple, rompt l'envoûtement de la jalousie. Une autre question la double et la commente, qui, elle, est empreinte de dignité tragique. Cela tient à peu de chose : à la périphrase *ma raison* qui remplace le pronom personnel *je*. C'est, on le sait, un des traits du style de Racine que cette fuite fréquente devant le pronom personnel. Mais *ma raison* signifie plus ici que « moi, qui suis une créature raisonnable ». L'unité de l'être paraît disloquée. Dans cette anarchie, chaque puissance (la raison; tout à l'heure : les mains) échappe au contrôle central et semble poursuivre un jeu indépendant. Phèdre essaye de se rassembler, de se « reprendre », pour se juger.

1265. — *Moi jalouse!* C'est un cri d'effroi, devant une découverte scandaleuse : un sujet, un attribut, le sujet refusant de par sa nature l'attribut qu'il est forcé de subir. La suite du vers aggrave l'effroi; elle éclaire un nouveau degré d'aberration. Elle doit sa force au *et* de surenchère (*et* = et qui plus est!) et au relief que prend le nom de Thésée à l'hémistiche.

Tout se passe comme si le dernier vers que Phèdre a prononcé dans sa rage (1263) retentissait ici en écho :

Dans mes JALOUX *transports je le veux* IMPLORER...
Moi JALOUSE ! *et Thésée est celui que j'*IMPLORE

1266. — La périphrase *Mon époux*, en tête du vers, se charge de lourdes craintes. La conscience de la situation devient aussitôt conscience de la faute. L'hémistiche *Mon époux est vivant*... avait déjà flamboyé au vers 832, lors de la réapparition de Thésée. C'est ce coup perfide du destin qui a jeté Phèdre aux abîmes. Une fois de plus elle en ressent le choc, elle en mesure les conséquences, que sa passion a voulu nier. *Et moi je brûle encore:* le *et* est cette fois un *et* d'opposition (*et* = et malgré cela). Ce sont les mots les plus simples de la langue que Phèdre charge de son émotion. *Je brûle* vient du langage galant; mais il est lui aussi transformé : passion de feu, fièvre qui ne s'apaise plus.

1267. — Phèdre semble descendre de marche en marche dans les ténèbres de son cœur. A la question *Pour qui?*, elle ne donne pas de réponse. Ou plutôt elle écoute retentir en elle les syllabes du nom interdit entre tous, Hippolyte. La seconde question, amplifiée par l'inversion, par la périphrase *mes vœux* (substitut du pronom *je*), prolonge l'orage intérieur soulevé par le nom qu'elle ne peut plus prononcer. Ainsi, ce vers, comme le premier de la tirade, est fait de deux questions dissymétriques, qui disent la même chose dans deux langues différentes. Ce parallélisme de rythme marque la fin d'une étape : le réveil est terminé.

B. La montée de l'horreur (v. 1268-1272).

Après des vers hachés et presque galvaniques, voici des vers de rythme uni. Chacun se suffit à

lui-même. Ils se succèdent, ils déferlent comme quatre vagues lentes : seule la dernière vague est plus ample et roule un distique. Leur noblesse tient à leur plénitude, et à de légères inversions : que l'on prenne garde au relief produit par ces inversions (*sur mon front*, v. 1268; *dans le sang innocent*, v. 1272). Si l'on mettait à leur place ordinaire ces compléments circonstanciels, c'en serait fait de la poésie.

Phèdre se voit maintenant telle qu'elle est, toute pétrie de mal; impitoyable, elle se dénonce, elle se condamne.

1268. — De ce vers, Jean-Louis Barrault dit qu'il n'est qu'un long et formidable frisson (*Phèdre*, collection *Mises en scène*, p. 171). Il est prononcé en tout cas d'une voix blanche, d'un seul tenant. Le signe physique de l'horreur précède le réquisitoire sans pitié que Phèdre va articuler contre elle-même : le corps est plus prompt que l'esprit; c'est la marche normale de l'émotion. *Je m'abhorre*, avait-elle déjà crié à Hippolyte (v. 678), c'est-à-dire je voudrais sortir de ma peau.

Véhémente, magnétisée par l'épouvante, comme elle est loin de cette Phèdre qui, au début de la pièce, paraissait devoir s'éteindre dans le silence de la consomption ! Mais par ses mots de valeur ce vers d'horreur évoque, pour l'annuler, sa première apparition :

Quelle importune main, en formant tous ces nœuds,
A pris soin SUR MON FRONT *d'assembler* MES [CHEVEUX (v. 159-160)

Le rôle est ainsi tout en images contrastées, tout en échos.

1269. — C'est l'adverbe *désormais* qui supporte l'accent et qui crée l'angoisse. Un seuil est franchi, qui ne pourra plus être repassé. L'irrémédiable est consommé. Si la mesure est comble, le châtiment est imminent. Dans l'univers moral dont Phèdre est prisonnière, le coupable se sent guetté. La patience des veilleurs surnaturels est à bout.

1270-1272. — L'*inceste et l'imposture* : même syllabe initiale, volume croissant, ces noms hideux font peur. Phèdre est inexorable dans sa sévérité : point d'euphémismes; elle est esclave de la loi qui la condamne. Davantage : elle n'est criminelle qu'en pensée, ou par assentiment; mais le désir et l'intention valent l'acte. Le mal la possède donc tout entière; elle en est imprégnée. « Impostures », la calomnie articulée par Œnone contre Hippolyte, le plan imaginé pour perdre Aricie. Meurtre, le désir de supprimer cette rivale.

Au début de la pièce, Phèdre pouvait encore opposer la pureté de ses mains aux souillures de son cœur :

Grâces au ciel, mes mains ne sont point criminelles.
Plût aux dieux que mon cœur fût innocent comme [*elles* (v. 221-222)

Maintenant, c'en est fait. Elle en est arrivée au crime des crimes, à celui qu'imaginait Œnone pour la rassurer, bien sûre qu'elle ne l'avait pas commis :

Vos mains n'ont point trempé DANS LE SANG [INNOCENT ? (v. 220)

A mille vers de distance, cet écho permet de mesurer sa chute. Et quel acharnement à la dénoncer !

Le mouvement de rage qui a poussé Phèdre à comploter la mort d'Aricie n'a duré que 5 vers, il n'a pas eu de suite. Mais sa conscience l'a enregistré; elle l'amplifie, elle lui donne je ne sais quelle dignité perverse. La tentation est présentée comme une frénésie sanguinaire, un délire des mains autonomes et agressives, « *homicides* ». Tout est combiné, dans ces vers 1268-1272, pour pousser la peur de soi au paroxysme.

Jamais Phèdre n'a été moralement aussi lucide. Elle a la lucidité d'un théologien janséniste, qui sait que les pensées imperceptibles peuvent être imputées, qui juge les âmes sur leur parfum, sur ce qu'elles *respirent* (1), c'est-à-dire sur ce qu'elles sont et sur ce qu'elles sont devenues (que l'on relise la *Quatrième Provinciale*), qui ne s'en tient pas aux actes conscients et délibérés. Déjà pourtant l'imagination lui enlève le sens des proportions, et pervertit son intelligence par des fulgurations tragiques; elle n'est plus une femme à ses yeux, mais un monstre. Elle se connaît enfin; et il est aussi vrai de dire qu'elle ne se reconnaît plus.

C. L' « IMPATIENCE » DE LA LUMIÈRE (v. **1273-1277**).

Misérable ! C'est à la fois un cri de haine contre soi et un cri de détresse. (Σχέτλιος signifie pareillement en grec « qui cause le malheur » et « qui subit le malheur »). Phèdre se cingle. « *Que je suis malheureuse* », disait Agrippine à Néron, au terme de leur explication (v. 1275) : rapprochez ces exclamations, vous distinguerez la déception du désespoir absolu.

... ET *je vis?* ET *je soutiens la vue*... Voici deux *et* plus haletants, plus passionnés encore que celui du vers 1266, deux sursauts indignes contre sa propre lâcheté et son inconséquence. Si impure, si torturée, que fait-elle encore sur la terre?

Et je soutiens la vue... Entendez, non pas : j'ai le courage de voir, mais celui d'être vue. Ce que Phèdre ne peut plus supporter, c'est la lumière. L'éclat du soleil, le regard de cet œil qui la perce à jour est devenu pour elle insoutenable. Pourquoi s'acharner à le « soutenir? » Ses secrets infâmes sont étalés; or elle voulait mourir cachée !

A la souffrance d'être dénudée s'ajoute celle, plus atroce, qui lui vient du sentiment de sa filiation divine, de la conviction qu'elle est une enfant perdue. Son existence sacrilège est une offense à la pureté du soleil, qu'elle a bafouée (cf. déjà, dès son entrée, les vers 169-172). La dignité de son origine rend plus horrible son état, plus repoussante la laideur du mal qui la possède. Si les images sont mythologiques, le sentiment est chrétien (« Notre Père qui êtes aux cieux... »), d'un christianisme jansénisant, puisque cette paternité de Dieu ne produit que de l'épouvante.

1275-1276. — Le vers 1275, solennel, enrichi d'une noble périphrase, suspend au zénith la plus

(1) *Respirer l'inceste et l'imposture* ne signifie pas ici « souhaiter ardemment »..., mais « exhaler une odeur d'inceste »... Le mot marque donc le caractère propre de l'âme pécheresse, sa nature, peut-être sa puissance maléfique de contagion. Au vers 745 au contraire, le sens est banal : « *Comme il ne respirait qu'une retraite prompte* ».

implacable, la plus absolue des autorités. De cette autorité à Phèdre, il existe un lien personnel. Comment n'attirerait-elle pas spécialement l'attention? Le vers 1576 fait proliférer ces témoins acharnés à sa perte. La répétition *J'ai pour* AIEUL... *est plein de mes* AIEUX n'est pas une faiblesse du poète : c'est au contraire une adresse, qui marque l'obsession et multiplie l'angoisse. Phèdre voudrait échapper à ces présences, à ces parents qui demandent des comptes : elle les rencontre partout! Pour elle, il n'y a plus de paix possible, il n'y a plus de place dans l'univers, ni au ciel, ni sur la terre.

1277. — *Où me cacher?* — « Je ne dois désormais songer qu'à me cacher », disait-elle à Thésée *redivivus* (v. 920); et c'était, après ses confidences ambiguës, une honte naturelle. Comme le son de ce cri est différent! Tout simple, presque enfantin, c'est le cri d'un être traqué, pour qui le monde entier n'est plus qu'une prison de verre. De là cette idée de mourir, de quitter la lumière pour la nuit, et la terre pour les Enfers.

Dans un temps de grand désarroi, il est arrivé à V. Hugo de désirer en finir avec la vie :

O Seigneur, ouvrez-moi les portes de la nuit,
Afin que je m'en aille et que je disparaisse.
[(*Contemplations*, Pauca Meae, XIII.)

Cette simplicité grandissante garde la forme d'une prière. *Disparaître*, est bien ce que souhaite Phèdre; mais elle ne prend conseil que d'une logique aux abois. Comme son angoisse est plus atroce, plus nue que celle du poète romantique! Et quelle puissance de suggestion dans la formule qui termine le vers, *la nuit infernale*. La « nuit des Enfers » serait plat. L'adjectif *infernale* agrandit, élargit ce domaine où les ténèbres s'étalent comme une eau noire, ce lieu vaste et redoutable, que la misérable transforme en refuge. Il ne faut commenter les sonorités qu'à bon escient : voici une belle occasion d'écouter le prolongement d'un *a* ouvert, et le jeu ouaté d'un *e* muet.

D. — LA DAMNATION (v. **1278-1290**).

Pour Phèdre, il n'y a pas de refuge.

Elle avait oublié Minos, son père, juge d'Enfer. Elle se ravise donc : *Mais que dis-je?* Elle voudrait reculer. Mais elle sait qu'elle sera « présentée » tôt ou tard devant l'Inexorable. Une fois dans les entrailles de la terre, plus de fuite possible : c'est la nasse. La honte, la peur, qui semblaient avoir atteint un point impossible à dépasser, grandissent encore. Cette scène de la comparution, qu'elle redoute tellement, qui est désormais son seul avenir, son imagination fascinée l'organise à l'avance. Au futur, d'abord. Au présent, ensuite, la hantise croissant en force, la vision (*Je crois voir...*) estompant le sens de la réalité.

Il faut se garder pourtant de dire que Phèdre est hallucinée. Si ténue qu'elle puisse paraître par moments, la conscience veille toujours en elle; elle souffre d'autant plus qu'elle ne cesse jamais de se voir souffrir.

C'est le sommet de la douleur humaine : la mort apparaît comme un recours inutile. Se tuer de désespoir ne saurait mettre fin au désespoir. Langage païen, angoisse chrétienne : Chateaubriand ne s'y était pas trompé (cf. GÉNIE DU CHRISTIANISME, deuxième partie : *Poétique du christianisme* III, ch. 3).

Suivons rapidement la dilatation de cette angoisse.

1278-1280. — *Mon père... Minos.* Pas de tendresse, certes, dans la première formule : le coup au cœur, porté par une apparition imprévue. Dans le nom propre, qui éclate au début du vers suivant, toute la fulguration d'une justice surnaturelle, incorruptible.

Phèdre imagine le Justicier avec son attribut symbolique, l'urne, dans l'immobilité impassible de sa fonction. *L'urne fatale* est celle d'où sortent les verdicts d'éternelle malédiction. Elle alimente sa terreur avec ce qu'elle sait du monde d'outre-tombe et du cérémonial des appels. *Dit-on* : des on-dit, plus redoutables, par la frange de mystère, que des certitudes. Si Minos « *tient* » l'urne, c'est par un décret du sort qui semble dirigé à dessein contre elle : de qui attendre moins d'indulgence que d'un père si gravement offensé?

Tous les pâles humains : le mot de valeur est *tous*. Personne n'échappe. Certes, la périphrase « les pâles humains » désigne les ombres; mais la pâleur est aussi celle de l'épouvante. Cette surimpression discrète suffit à créer l'atmosphère insolite du monde des morts.

1281-1284. — Le rythme s'étoffe, à la mesure des progrès de la peur. Commençant par un cri profond, un *Ah!* de douleur et de conviction, ces quatre vers s'organisent en période, la seule période de la tirade. Il se peut que la présence de la lettre *f*, en chaque vers, à une place de plus en plus éloignée du début du vers (FREMIRA, 4e pied; FILLE, 6e pied; FORFAITS, 9e et 10e pieds; ENFERS, 12e pied) soit significative : ne marquerait-elle pas la progression de l'effroi, un frisson qui se propage de vers en vers?

Phèdre ne pouvait soutenir le regard du soleil. Encore moins est-elle capable de supporter les yeux de Minos. Ce qu'elle y voit surtout d'horrible, c'est son propre visage de pécheresse. L'épouvante de Minos n'est que le reflet de sa propre épouvante. *Et des crimes peut-être inconnus...* Dans les affres de son remords, plus de proportions, plus de repères : incapable de se détacher de sa propre image, murée dans son malheur, elle croit avoir reculé les bornes du mal. A force de lucidité, elle est au bord du délire.

1285-1288. — *Que diras-tu?* Ce vers 1285 après la période de la comparution et de l'aveu, s'isole, tout simple, lourd d'une attente tragique. « Que dis-je? » (v. 1278); « dit-on » (v. 1279); « que diras-tu? » (v. 1285) : trois fois le verbe *dire* en 8 vers, et à la même place dans le vers. Le vocabulaire de Phèdre est pauvre : c'est que toute recherche d'expression la distrairait de son supplice. Toute sa force mentale est confisquée par l'imagination, par le « *spectacle* »; ses mots balbutient. Mais ses propos ne perdent jamais leur subtile harmonie. Leur vérité est aux antipodes du réalisme.

Je crois voir... Je crois te voir. Voici le paroxysme. Cauchemar, peut-être; mais Phèdre sait qu'elle ne voit pas, qu'elle croit voir. Elle est la victime de son imagination, non la dupe. Les coupes (3-9; 4-8; 3-3-6), les inversions, la projection de « toi-

même » en tête du troisième vers, sont particulièrement expressives. Minos s'anime, grandit, envahit l'écran intérieur sur lequel Phèdre tient les yeux ouverts. Terrible logique de l'angoisse : à des crimes inouïs, il faut des châtiments sans précédent, « nouveaux ». Racine est discret; c'est par le rythme seul qu'il suggère, avec la dilatation de l'image, l'approche de la menace et la cruauté du supplice. Si Minos lâche l'urne, est-ce pour saisir un glaive, est-ce pour déchirer Phèdre avec ses ongles? Toute précision eût été infirme et malingre; la terreur se nourrit mieux du vague.

1289-1290. — *Pardonne*. Est-ce une prière? une supplication? un cri de recul? L'impression serait différente, si le verbe avait un complément (« Pardonne-moi. ») Sans ce complément, le cri à quelque chose de dépersonnalisé, d'inhumain. On pourra comparer, pour l'effet, avec le « *J'aime* », jeté à la face d'Hippolyte, au vers 673, en guise d'aveu. C'est ici le sursaut de la chair déjà travaillée par le bourreau, un réflexe pour détourner le châtiment, une parade dérisoire, en retard sur l'événement. Mais ce cri rompt le sortilège tragique, et libère une autre obsession, celle de l'injustice subie.

Au tribunal de Minos, Phèdre n'a pas d'avocat, et n'est pas admise à plaider sa cause. Mais peut-elle succomber sous le poids de ses crimes sans en refuser, une fois de plus, la responsabilité? Dans toute la pièce, elle est aussi prompte à s'excuser qu'à s'accuser, à rejeter les torts sur « l'implacable Vénus ». Elle est vouée au mal, solidaire d'une lignée maudite, qui sert d'instrument à la vengeance de Vénus.

Fille de Minos, elle n'a pu recevoir en don que la sagesse. Poursuivie par la haine de Vénus, elle a sombré dans la folie, « dans les fureurs ». Son délire même devrait l'absoudre, si Minos acceptait d'y voir à l'œuvre la méchanceté de l'ennemie. Mais cet appel tardif à l'indulgence est vain. Minos n'a pas d'oreilles pour l'entendre; Phèdre n'a plus d'énergie pour le rendre insistant. Il ne fait qu'ajouter à l'amertume de son destin, que préparer sa démission.

E. L'Affaissement (v. 1291-1294).

L'obsession du châtiment, du tête-à-tête tragique entre le père courroucé et sa fille ignominieuse, s'est dissipée. Épuisée, pantelante, Phèdre retombe aux larmes, s'enlise à nouveau dans son agonie inusable et monotone. Elle retrouve, si l'on peut dire, le régime normal de sa souffrance; elle juge toute la duperie de sa vie. Elle tire, dégrisée, sur un ton mineur, une sorte de conclusion de cette flambée d'horreur qui vient de la ravager.

Ce qu'elle constate, c'est que son péché a ouvert pour elle une source intarissable de malheurs. Tout est parti de sa passion incestueuse, ce *crime affreux*, origine de tous ses crimes, qu'elle juge maintenant en historienne de son destin, objectivement, au singulier. Son seul fruit a été la honte, une longue suite de tortures (de « tourments »), une « *pénible* » vie : que de force dans ces mots, qui semblent discrets, si on les entend bien. Ce crime a été sa fatalité; il ne lui a laissé aucun répit, aucun repos. Elle reprend sa litanie de détresses, sa plainte de mourante. Le moindre de ses tourments n'est pas celui dont elle émerge à peine, l'affreuse anticipation du châtiment éternel, mille fois mérité et profondément injuste.

Phèdre est incapable de sortir d'elle-même, comme elle a été incapable de rompre l'engrenage destructeur. Elle ne fait, dans ces vers de total désespoir, que de repasser en esprit le déroulement de cette destruction, et d'assister à son terme.

Il est difficile de suivre ceux qui voient dans les vers 1291-1292 un regret pervers, celui d'être damnée sans avoir savouré les délices du péché, de payer pour rien. C'est ainsi que Gide, après Chateaubriand, l'a entendu. Les modernes aiment prêter à Phèdre de ces contradictions retorses; mais déjà Louis Racine protestait contre une telle interprétation (2). C'est donc qu'elle vient assez naturellement à l'esprit. Pourtant, sous prétexte d'enrichir ces derniers vers, elle fabrique de l'incohérence. Et, ce qui paraîtra décisif, elle ignore leur source.

---

(2) Cf. Chateaubriand : « Il y a là-dedans un mélange des sens et de l'âme, de désespoir et de fureur amoureuse... Cette femme qui se consolerait d'une éternité de souffrance si elle avait joui d'un instant de bonheur, cette femme n'est pas dans le caractère antique; c'est la chrétienne réprouvée; c'est la pécheresse tombée vivante dans les mains de Dieu; son mot est le mot du damné. » (*Génie du Christianisme*, 2e partie, III, ch. 3). — A. Gide : « Ce qu'elle regrette, ce n'est point tant sa passion funeste, que de ne l'avoir pas assouvie; et rien ne mériterait mieux d'indigner les âmes pieuses... Elle laisse, dans une plainte avant-dernière, échapper le secret de son âme païenne obsédée, plus « déchirée » que ne le sera le corps de sa victime : *Hélas, du crime affreux*, etc. Oreste parlait déjà, dans le même sens, du fruit du crime (*Et que le fruit du crime en précède la peine*. Androm. 771). Car s'il est dur de se sentir damné, comme le sont, et sentent qu'ils le sont, ces douloureux prédestinés, pour eux il est dur surtout de l'être sans avoir pu du moins goûter au crime, sans l'avoir savouré qu'en pensée... » (*Interviews imaginaires*, p. 213 sq.). Cf. encore, entre beaucoup d'autres, J.-L. Barrault : « Mais malgré sa honte, elle exprime encore, là, devant ses juges, le regret de n'avoir pu satisfaire sa criminelle passion. Évidemment, elle a honte, mais son regret est plus fort que ses remords... » (*Phèdre, mise en scène et commentaires*, p. 173).

Voici, maintenant, la protestation de Louis Racine : « Des personnes éclairées ont condamné ces deux vers, parce qu'ils leur ont paru offrir un sens qui certainement n'est pas celui de l'auteur. Il les eût changés, s'il eût soupçonné la manière dont on les a voulu interpréter. Je crois qu'il vaudrait mieux lire, à la fin du second vers, *n'a recueilli* DE *fruit*, que *n'a recueilli* LE *fruit*, parce que Phèdre ne se plaint pas de n'avoir point recueilli le fruit de son crime. Elle veut dire seulement qu'elle n'a jamais goûté un moment de repos, depuis que cette passion l'a dévorée : dans cette passion qu'elle appelle avec raison un *crime affreux*, elle n'a jamais trouvé la moindre douceur, au lieu qu'Hippolyte et Aricie ont eu la douceur de soupirer, parce que, comme elle l'a dit plus haut, *Le Ciel de leurs soupirs approuvait l'innocence*, etc. » (*Remarques sur les tragédies de Jean Racine*, t. II, p. 187, éd. de 1752.)

II. RACINE ET SES MODÈLES

Peut-on pénétrer, maintenant, dans le laboratoire de Racine?

Oui, sans doute. Cette tirade n'est pas née sous sa plume d'une subite et poignante inspiration. Il avait trop vécu dans l'intimité des maîtres anciens pour ne pas être, parfois à son insu, leur débiteur. Au moment du travail créateur, un rythme, une image, une idée se présentaient à lui, selon le caprice de sa mémoire ou le mystérieux appel de sa méditation : il en faisait son bien propre. On parle de sources : il vaudrait mieux parler de semences, ou de greffes. Si facile qu'il soit de retrouver dans cette tirade les « emprunts » de Racine, elle n'a rien d'artificiel, de composite. Elle est le fruit, presque spontané, d'une culture devenue pour le poète une seconde nature.

C'est une culture religieuse, autant qu'une culture littéraire; et cela, on ne l'a pas assez vu. Les lecteurs attentifs ont depuis longtemps repéré ce que Racine doit aux poètes anciens. On a méconnu au contraire ce qu'il doit à l'Écriture. Or, dans un texte qui met en œuvre la terreur du jugement de Dieu, l'inspiration est d'abord chrétienne (1).

1. Quelle conviction Racine met-il en œuvre dans notre tirade? Que le Dieu créateur connaît à fond la créature qu'il a formée; qu'il sonde les reins et les cœurs; qu'il est partout, et qu'il voit tout. Dans l'angoisse de son péché, Phèdre voudrait échapper à ce regard qui la brûle; mais rien dans l'univers, pas même les entrailles de la terre, ne peut lui servir d'écran.

N'est-ce pas le psaume 138 qui a fourni à la tirade son élan, son esprit, sa puissance? Il célèbre l'omniscience et l'omniprésence divines.

Voici la strophe 3, dans la traduction de la Bible de Jérusalem.

v. 7. *Où irai-je loin de son esprit,*
Où finirai-je loin de sa face?
v. 8 *Si j'escalade les cieux, tu es là;*
Si du schéol je fais ma couche, te voici.

Et la strophe 5 :

v. 11 *Je dirai : « Qu'au moins me couvre [la ténèbre,*
Qu'une nuit sans lumière me garantisse »,
v. 12 *la ténèbre n'est point ténèbre devant toi,*
et la nuit comme le jour illumine.

Ce que Racine savait par cœur, est le texte latin. Il n'est pas sans profit de le rappeller :

v. 7 *Quo ibo a spiritu tuo*
et quo a facie tua fugiam?
Si ascendero in caelum, tu illic es;
Si descendero in infernum, ades...

2. L'inspiration, créatrice du mouvement, vient du psalmiste. L'affabulation ne peut venir que de la poésie païenne. C'est ici que triomphe l'ingénieuse souplesse de Racine.

Phèdre est la petite fille du Soleil. De lui à elle, il y a donc un lien, une surveillance particulière. De surcroît, elle est apparentée à tous les dieux du ciel et de la terre, qui sont à l'affût. Cette mythologie se prête aisément à signifier l'omniscience et l'omniprésence de Dieu.

Œnone, au début de la *Phèdre* de Sénèque, avait essayé de lui faire peur en énumérant ces surveillants surnaturels. Écoutez-le :

v. 149 *Quid ille, lato maria qui regno premit*
Populisque reddit iura centenis, pater?
Latere tantum facinus occultum sinet?...
v. 154 *Quid ille, rebus lumen infundens suum,*
Maris parens? Quid ille qui mundum quatit
Vibrans corusca fulmen Ætnaeum manu,
Sator deorum? Credis hoc posse effici,
Inter uidentes omnia ut lateas auos? (1)

Par d'amples périphrases, destinées à suggérer la puissance de ces guetteurs divins, en reprenant toujours le même mouvement oratoire, Œnone évoque Neptune, le Soleil, Jupiter. Racine a bloqué tout cela en trois vers et demi (1273-1276). Il l'a fait passer de la bouche d'Œnone dans la conscience de Phèdre; du début de la pièce, où ce n'était qu'exhortations emphatiques et moralisantes, à son terme, pour en nourrir une obsession. Certes, il a repris l'idée de Sénèque; mais, en la transposant, il l'a resserrée, rechargée, transfigurée. D'un lieu commun mythologique, il a fait une suite d'éclairs tragiques. Pourquoi? Parce qu'il a enrôlé Sénèque au service de l'intuition fulgurante du psaume 138.

3. Et l'évocation des Enfers, si brève dans le psaume, si ample et dramatique chez Racine? Ici, Racine a exploité avec bonheur les ressources que lui offrait la légende de Minos. Et il a été aidé par Virgile.

C'est Virgile qui lui a suggéré le décor de la justice d'en bas, l'urne, les pâles accusés. Racine savait aussi le chant VI de l'*Enéide* par cœur. Trois vers ont chanté dans sa mémoire, riches de talismans. Il a laissé faire son imagination. Si l'on y regarde de près, on relèvera entre les vers apparentés, dans l'*Enéide* et dans *Phèdre*, bien des différences d'esprit et de détail. Le poète latin n'a fait que donner la chiquenaude.

Enéide, VI 431-433 :

Nec uero hae sine sorte datae, sine judice, sedes.
Quaesitor Minos urnem mouet; ille silentum
Consiliumque uocat uitasque et crimina dicit.

La justice de Minos, dans l'*Enéide*, est réparatrice. C'est une justice d'appel. Elle révise les sentences injustes portées sur la terre. Elle attribue enfin aux morts, dans la demeure souterraine, la

(1) Nous devons beaucoup, pour cette partie de notre travail, à une leçon inaugurale prononcée à la Faculté des Lettres de l'université de Nimègue par M. Pierre Golliet : *Les difficultés de la notion de sources littéraires* (Utrecht, 1959). Cf. en particulier page 30 et suivantes.

(1) « Que fera-t-il, celui qui fait peser son joug sur l'étendue des mers, qui impose des lois à cent peuples, ton père? Laissera-t-il tapi un tel forfait dans l'ombre?... Que fera-t-il celui qui répand sur le monde l'éclat de sa lumière, le père de ta mère? Que fera-t-il celui qui ébranle le ciel, qui lance à bout de bras la foudre de l'Etna, le créateur des dieux? Crois-tu en ton pouvoir de demeurer tapie, quand tes aïeux voient tout? . »

place qu'ils ont méritée. Et c'est une justice à la romaine, sans arbitraire. On tire au sort les noms des jurés, contenus dans l'urne. Minos, qui préside l'enquête (quaesitor), est entouré d'un jury d'ombres. Racine n'a retenu que l'urne, devenue l'urne des verdicts. Rapprochés de Virgile, les vers 1278-1280 de *Phèdre* supposent un faux sens et un contresens ! (1).

Cela montre bien comment le poète a travaillé. Il a demandé à ses souvenirs virgiliens un manteau de poésie. Mais il voulait acculer sa pécheresse à un tête-à-tête effroyable avec le Dieu vengeur de l'Ancien Testament.

4. Les quatre derniers vers de la tirade perdront leur prétendu satanisme si l'on y reconnaît, avec P. Golliet, ce qui paraît évident, une paraphrase du verset 21 du chapitre VI de l'*Épître aux Romains*. L'esclavage du péché est stérile; il n'engendre, à court terme, que la honte; à long terme, que la mort. La honte, la mort : pas d'autre fruit, pas d'autre salaire à attendre pour le pécheur.

Écoutez les mots de saint Paul, dans le latin de la Vulgate, que lisait Racine : « *Quem enim* FRUCTUM *habuistis tunc, in illis in quibus nunc erubescitis? Nam finis illorum mors est... Stipendia enim peccati, mors.* » Une traduction littérale donne : « Quel fruit aviez-vous alors des choses dont vous rougissez aujourd'hui? Car la fin de ces choses, c'est la mort. » N'est-ce pas le canevas des vers de Phèdre? Son histoire, qu'elle récapitule dans les affres de l'agonie, n'illustre-t-elle pas cet enchaînement du péché à la mort, par le vide et la honte? Le mot *fruit*, que Gide chargeait, par l'étymologie, de délices perverses, n'a pas d'harmoniques troubles : *fructus*, *stipendia*, c'est le profit, le salaire. On dirait, pour parler platement, que le péché ne profite pas au pécheur. Ici, Phèdre, dans le sillage de saint Paul, n'enregistre qu'un résultat : la faillite, non pas d'un désir frustré, mais d'une existence aliénée.

---

(1) Contresens, ou du moins indifférence au sens de Virgile, pour le vers 1279, qui semble faire écho au vers 431. Virgile constate que les morts sont logés aux Enfers dans des régions distinctes. Et de préciser : « Ces places n'ont pas été assignées sans juge ni tribunal tiré au sort. » Tout se passe comme si le tirage au sort des jurés avait été appliqué par Racine à Minos. (« *Le sort, dit-on...*, etc.)

— Vers 432-433 : « Minos préside et *agite* son urne. Il convoque le conseil des Silencieux, s'enquiert de la vie et des fautes. » Le conseil des Silentes (*consilium*) est distinct de la foule des justiciables. Racine entend autrement : tous les morts sont convoqués et subissent l'enquête. Cette interprétation suppose *concilium* avec un *c* (grande assemblée, concile).

Conclusion

1. *L'art*. Rarement la mythologie a prêté autant à la poésie. Rarement elle a porté une telle charge spirituelle, un tel sentiment du sacré. Elle s'allie avec bonheur à l'émotion chrétienne. Sénèque, Virgile, le psalmiste, saint Paul, tout concourt à une réussite singulière. Cela tient, pour reprendre une formule d'A. Blanchet (*La littérature et le spirituel*, t. II, p. 74), à « la fusion, au plus profond d'un artiste, de la fable apprise et de la foi vécue. »

2. *Les sentiments*. Phèdre pousse la connaissance de soi jusqu'au suprême dégoût de soi; mais elle ne peut pas sortir d'elle-même. C'est là son plus cruel tourment. Elle garde, au paroxysme même de l'horreur, une sorte d'orgueil à rebours, dû à l'exaspération de sa conscience. Il n'y a pas d'humilité dans son remords : avec l'énormité de son péché, il lui semble qu'elle emplit le monde, qu'il n'existe plus que pour la punir. Elle alimente en elle deux convictions contradictoires : qu'elle est la plus criminelle de toutes les créatures, qu'elle n'est responsable de rien. Telles sont les composantes de son désespoir.

Après l'explosion de sa rage jalouse, c'est bien la terreur de la damnation qui l'a exaltée, égarée, brisée.

Phèdre est-elle donc damnée à jamais? Si cette question a un sens, il faudrait sans doute répondre : non. Notre tirade n'est que l'avant-dernière de son rôle. Ici, elle subit, elle attend dans l'angoisse, elle reste accrochée à sa personne misérable. A l'acte V, quand elle aura bu le poison, quelle différence dans le ton, quel progrès dans la paix ! Le suicide, si paradoxal que cela paraisse, peut symboliser l'effort d'arrachement à soi, la rupture avec le mal, l'immolation de ce mal à la pureté, et ouvrir ainsi la porte au pardon.

En tout cas, le tête-à-tête redoutable avec Minos ne règle pas le sort de Phèdre. Il porte au rouge son angoisse; il ne conclut pas son destin.

3. Pour peindre avec tant de science de tels tourments, Racine a-t-il eu un modèle vivant? A-t-il tiré parti des sursauts de la Brinvilliers? Davantage : a-t-il regardé en son âme? A-t-il prêté à son héroïne ses propres hantises, et son désarroi, aux approches de la conversion? On se gardera d'aborder ce problème sans issue. La foi de Racine l'inspire, c'est l'évidence. Mais l'angoisse de Phèdre, est-ce la sienne? Est-ce l'image, ou le masque, de sa propre peur?

Que d'autres critiques en décident, s'ils se croient en état d'usurper le rôle de Dieu. Racine nous laisse de la beauté à admirer. Nous ne ferons pas de l'admiration littéraire le prélude d'une inquisition posthume.

Roger PONS.

Version grecque

(Pour les classes de Lettres)

Le dialogue d'*Euthyphron*, qui doit contribuer à la défense posthume de Socrate, porte sur le problème et sur la définition de la piété (εὐσέβεια). Socrate vient d'être accusé d'*asébie.* Il rencontre, peu de temps avant le procès fatal, le devin Euthyphron, et il s'entretient avec ce « théologien » professionnel, qui connaît le désir des dieux, de la nature du « pieux » (ὅσιον). La première définition que le devin lui propose se fonde sur la conduite qu'il adopta lui-même à la suite du crime commis par son père.

TEXTE

UN SERVITEUR INTRANSIGEANT DE LA JUSTICE (*)

Σωκράτης· Ἔστιν δὲ δὴ τῶν οἰκείων τις ὁ τεθνεὼς (1) ὑπὸ τοῦ σοῦ πατρός; ἢ (2) δῆλα δή; οὐ γὰρ ἄν πού (3) γε ὑπὲρ ἀλλοτρίου ἐπεξῆσθα φόνου (4) αὐτῷ.

Εὐθύφρων· Γελοῖον, ὦ Σώκρατες, ὅτι οἴει τι διαφέρειν εἴτε ἀλλότριος εἴτε οἰκεῖος ὁ τεθνεώς, ἀλλ' οὐ (5) τοῦτο μόνον δεῖν φυλάττειν εἴτε ἐν δίκῃ ἔκτεινεν ὁ κτείνας εἴτε μή, καὶ εἰ μὲν ἐν δίκῃ, ἐᾶν, εἰ δὲ μή, ἐπεξιέναι, ἐάν περ ὁ κτείνας συνέστιός σοι καὶ ὁμοτράπεζος ᾖ· ἴσον γὰρ τὸ μίασμα γίγνεται ἐὰν συνῇς τῷ τοιούτῳ συνειδὼς καὶ μὴ ἀφοσιοῖς σεαυτόν τε καὶ ἐκεῖνον τῇ δίκῃ (6)ἐπεξιών. Ἐπεὶ (7) ὅ γε ἀποθανὼν (8) πελάτης τις ἦν ἐμός, καὶ ὡς ἐγεωργοῦμεν ἐν τῇ Νάξῳ (9), ἐθήτευεν ἐκεῖ παρ' ἡμῖν. Παροινήσας οὖν καὶ ὀργισθεὶς τῶν οἰκετῶν τινι τῶν ἡμετέρων ἀποσφάττει αὐτόν. Ὁ οὖν πατὴρ συνδήσας τοὺς πόδας καὶ τὰς χεῖρας αὐτοῦ καταβαλὼν εἰς τάφρον τινά, πέμπει δεῦρο (10) ἄνδρα πευσόμενον τοῦ ἐξηγητοῦ (11) ὅ τι χρὴ ποιεῖν. Ἐν δὲ τούτῳ τῷ χρόνῳ (12) τοῦ δεδεμένου ὠλιγώρει τε καὶ ἠμέλει ὡς ἀνδροφόνου καὶ οὐδὲν ὂν (13) πρᾶγμα εἰ καὶ ἀποθάνοι· ὅπερ οὖν καὶ (14) ἔπαθεν. Ὑπὸ γὰρ λιμοῦ καὶ ῥίγους καὶ τῶν δεσμῶν ἀποθνήσκει πρὶν τὸν ἄγγελον παρὰ τοῦ ἐξηγητοῦ ἀφικέσθαι. Ταῦτα (15) δὴ οὖν καὶ ἀγανακτεῖ ὅ τε πατὴρ καὶ οἱ ἄλλοι (16) οἰκεῖοι ὅτι ἐγὼ ὑπὲρ τοῦ ἀνδροφόνου τῷ πατρὶ φόνου ἐπεξέρχομαι, οὔτε ἀποκτείναντι, ὥς φασιν ἐκεῖνοι, οὔτ', εἰ ὅ τι μάλιστα (17) ἀπέκτεινεν, ἀνδροφόνου γε ὄντος τοῦ ἀποθανόντος, οὐ (18) δεῖν φροντίζειν ὑπὲρ τοῦ τοιούτου· ἀνόσιον γὰρ εἶναι τὸ ὑὸν πατρὶ φόνου ἐπεξιέναι.

PLATON, *Euthyphron* 4 b-d.

(*) Socrate vient d'apprendre qu'Euthyphron intente un procès à son propre père.

TRADUCTION

Socrate : La victime de ton père, c'est bien quelqu'un de ta parenté, n'est-ce pas? Car, pour un étranger, tu ne lui aurais sûrement pas intenté une action capitale.

Euthyphron : Tu es ridicule, Socrate, si tu penses qu'il importe que la victime soit un étranger ou un membre de la famille, au lieu de te dire qu'il n'y a qu'une seule loi à respecter : le meurtrier a-t-il eu le droit de tuer, oui ou non; et s'il en a eu le droit, il faut le laisser aller, sinon, le poursuivre, quand même le meurtrier partagerait ton foyer et ta table. Car la souillure est la même, si, connaissant le crime, tu continues à vivre avec un pareil individu, et que tu ne te purifies pas, toi-même avec lui, en portant plainte. En fait, la victime était un homme à mes gages, et comme nous cultivions des terres à Naxos, il travaillait là chez nous comme journalier. Un jour il s'enivre, s'emporte contre l'un de nos domestiques et l'égorge. Mon père alors lui fait lier les pieds et les mains, le fait jeter dans une fosse et envoie un homme ici pour savoir de l'exégète ce qu'il convient de faire. Pendant ce temps-là il ne s'occupait pas de l'homme ainsi lié et il s'en désintéressait comme d'un meurtrier, se disant que ce ne serait pas une affaire si même il mourait; et c'est précisément ce qui lui arriva. La faim, le froid, les liens entraînent sa mort, avant que le messager ne revienne de chez l'exégète. Et maintenant, à cause de cela, mon père et tous nos parents s'indignent que, moi, j'intente, en faveur d'un meurtrier, un procès à mon propre père, alors que, disent-ils, il n'a pas tué; et même s'il avait tué, la victime étant elle-même homicide, il ne faudrait pas se soucier d'un pareil individu; car il serait impie pour un fils de poursuivre un père.

NOTES

(1) Θνῄσκω sert de passif à κτείνω et peut donc se construire avec un complément d'agent.

(2) ἦ « ou bien » s'emploie pour préciser une première question : « c'est évident (δῆλα δή), n'est-ce pas? ».

(3) οὐ ...που « certainement pas ».

(4) Génitif de grief.

(5) ἀλλ' οὐ (οἴει) après un membre de phrase affirmatif : « et non pas plutôt ».

(6) On opposera le sens d' « accusation, action juridique » (*privée*, opposée à γραφή) au sens plus archaïque et plus global de « justice, droit » (cf. plus haut). L'action en meurtre reste une action privée; on ne poursuit pas un criminel, quand il n'y a pas d'accusateur.

(7) 'Επεὶ introduit ici la cause dans une principale.

(8) L'aoriste de ce verbe a fréquemment le sens d'un parfait (cf. οἱ θανόντες)).

(9) « Ce fut, note Thucydide (1, 98), la première ville alliée qu'asservirent les Athéniens » (470-469). L'île reçut de nombreux colons venus de l'Attique. On voit par ce texte que les grandes familles d'Athènes y possédaient des terres avant la perte de l'île en 404. Le récit doit donc se situer avant cette date.

(10) A Athènes.

(11) Dans l'Athènes antique, les exégètes forment un collège. Ce sont les conservateurs et les interprètes du droit sacré.

(12) L'île de Naxos est à quelques cent milles du Pirée. Un navire un peu puissant les parcourait en une journée et demie. Mais il se peut que l'envoyé ait pris un bateau moins rapide.

(13) Accusatif absolu après ὡς « dans la pensée que ».

(14) καὶ : « précisément ».

(15) ταῦτα adverbe de cause, plutôt qu'accusatif complément d'objet interne de ἀγανακτεῖ.

(16) οἱ ἄλλοι, hellénisme courant : et les autres (que le père). Ne se traduit pas.

(17) ὅτι renforce le superlatif μάλιστα : « pour prendre un cas extrême », ici : dans le pire des cas.

(18) Les deux négations, οὔτε ... οὐ ... se renforcent. Les deux infinitifs (δεῖν, εἶναι) dépendent du φασίν de l'incise.

Intérêt du texte : A première vue on croirait qu'Euthyphron défend une conception juridique plus évoluée, puisqu'elle fait fi des liens du sang, de la solidarité de la famille : il poursuit en effet son père, coupable d'avoir tué un ouvrier étranger. Mais en réalité, le devin, interprète de la volonté des dieux, pousse jusqu'à ses extrêmes conséquences les termes d'un droit archaïque, d'après lequel une famille souillée par un meurtre doit se purifier — et bannir le mal — en se rendant elle-même justice (cf. les exemples tirés de l'histoire romaine). Euthyphron, fanatique d'une pureté intransigeante, ne tient même aucun compte des circonstances atténuantes du meurtre. Il sait ce qui plaît aux dieux. Quant à Socrate, il tient pour une justice qui interroge : plus naïve et nuancée, et partant, plus naturelle et plus humaine.

Jean BOLLACK.

A propos de l'enseignement du français dans les classes de lettres

En présentant, dans l'*Information littéraire* de janvier 1961, l'article d'Yves Delègue : *Faut-il réformer l'enseignement du français dans les classes de lettres?*, l'inspecteur général R. Pons exprimait l'espoir que quelques lecteurs accepteraient de faire connaître leur sentiment sur le diagnostic porté par l'auteur et sur le remède qu'il proposait pour sauver l'enseignement du français dans les grandes classes de nos lycées.

A l'appel de Roger Pons, plusieurs professeurs ont bien voulu répondre : l'*Information littéraire* les remercie de la contribution qu'ils ont ainsi apportée à l'examen d'un problème d'une importance capitale pour l'avenir de l'enseignement du Second degré.

Sur l'analyse de la situation telle qu'Yves Delègue l'avait faite avec une cruelle lucidité, toutes les réponses sont d'accord; en revanche, les opinions divergent sur les vertus de la réforme envisagée.

M. Julien Eymard, agrégé des Lettres au lycée de Rodez, est du même avis qu'Yves Delègue : au mal désormais évident dont souffre l'enseigne-

ment du français dans les classes de Lettres, il n'est qu'un remède, l'instauration d'un programme restreint à quelques œuvres. A quoi M. Eymard ajoute deux suggestions d'ordre pratique : introduction dans les épreuves du baccalauréat, à côté de la composition fançaise traditionnelle (sur le programme restreint, sans note éliminatoire), d'une seconde composition portant sur l'histoire littéraire (explication de texte sous forme de dissertation avec note éliminatoire pour l'écriture, l'orthographe, la ponctuation, l'accentuation); pour assurer convenablement cette double préparation, augmentation (justifiée par le caractère privilégié du français) de quatre à six heures de l'horaire du français en seconde et en première.

Pour M. G. Alingrin, agrégé des Lettres au lycée d'Ajaccio, la création d'un programme littéraire, comme le préconise Yves Delègue, loin d'apporter un remède au bachotage, ne pourrait que le favoriser. L'épreuve de dissertation s'en trouverait faussée et les correcteurs seraient souvent amenés à donner des notes très convenables à des esprits médiocres mais bien documentés sur telle ou telle œuvre particulière. Aussi M. Alingrin souhaite-t-il que la plus grande latitude soit laissée au professeur de première, que les élèves puissent disposer d'un choix très largement renouvelé de textes adaptés à leur niveau et à leurs centres d'intérêt, qu'on ait, enfin, « le dédain de l'examen et qu'on apprenne aux enfants à bâtir une dissertation, tout en leur faisant sentir que ce n'est pas là l'essentiel de notre enseignement. »

Comme M. Alingrin, M. Gendrot, professeur agrégé au lycée Ampère de Lyon, conteste l'efficacité du remède proposé par Yves Delègue. Néfaste pour la culture puisqu'il « laisse systématiquement de côté de très grands auteurs qui ne sont abordables que par des morceaux choisis », le programme restreint à quelques œuvres est également mauvais pour les élèves dont il lasserait l'attention et qu'il conduirait à un bachotage plus intensif encore et pour les maîtres auxquels il imposerait, pense M. Gendrot, « un travail qui, fait sérieusement, dépasserait leurs forces physiques ou bien n'aboutirait souvent qu'à de vagues lectures expliquées ». Au programme d'œuvres trop étroitement limité et imposé de façon impérative à tous les professeurs de France, M. Gendrot préfère donc un cadre plus souple et plus respectueux des valeurs unanimement reconnues (en première, pour le XVIII[e] siècle, par exemple, non pas *Candide* seulement mais, pendant trois mois et demi, des pages caractéristiques de Voltaire et de Rousseau avec quelques textes des autres grands auteurs du siècle). Ainsi, sans tomber dans la démesure (Corneille, Molière, La Fontaine et Racine ayant été étudiés en troisième et en seconde, ne resteraient au programme de première, outre Voltaire et Rousseau, que Montaigne, Pascal (*Pensées*), la poésie et le roman au XIX[e] siècle) serait préservée la possibilité de présenter « des mets variés à des élèves dont l'appétit s'émousse très vite ». Diversité, telle est en effet la devise de M. Gendrot qui insiste, d'autre part, sur la nécessité de varier les exercices : explications de textes, lectures suivies, exposés d'élèves, commentaires rédigés et compositions de type habituel.

Le débat reste donc ouvert, signe de cet intérêt profond que les professeurs de Lettres portent à l'enseignement de notre littérature. Yves Delègue a eu le mérite de pousser le cri d'alarme et de proposer une solution. Cette solution, nos lecteurs l'ont accueillie avec intérêt toujours, parfois avec un peu de défiance (il n'est pas facile de se résigner à ce qu'au sortir de leurs études secondaires nos élèves risquent d'ignorer Pascal ou Rousseau). Reste que s'imposent de façon urgente une rénovation et, à tout le moins, un aménagement et une meilleure répartition du programme littéraire. Programme d'œuvres? Programme d'auteurs et de genres littéraires? Peut-être n'y a-t-il pas si grande différence. L'intérêt des œuvres prises dans leur mouvement et saisies dans leur vie d'ensemble ne supporte pas la discussion : il vaut mieux que nos élèves aient lu, avec nous, tout *Candide* que des pages isolées du *Crocheteur borgne*, de *Zadig*, de *Candide* et du *Taureau blanc*. Mais il faudra toujours passer de *Candide* à Voltaire et de Voltaire au mouvement des idées pendant le XVIII[e] siècle. En fait, il s'agit moins de programme que d'esprit. Notre littérature est riche; ne nous plaignons pas qu'elle soit trop riche. Au professeur, à l'examinateur de ne pas confondre érudition et culture, d'accepter d'inévitables ignorances (que le hasard de l'examen ne doit pas rendre onéreuses), de saluer au passage et de récompenser le goût du beau et la rectitude du jugement. Tout, dans ce domaine, est affaire de « discrétion » : pourquoi douter que nos professeurs de lettres en soient bien pourvus?

Robert AULOTTE.

Agrégations des Lettres et de Grammaire

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

I. AUTEURS FRANÇAIS

La Mort le Roi Artu

Édition :

La Mort le Roi Artu, Roman du XIIIe siècle, édité par Jean FRAPPIER, Genève, Droz, 1954, 2e édition 1956 (Collection Textes littéraires français, n° 58).

C'est dans l'Introduction à l'édition qu'il a donnée de ce texte comme thèse complémentaire, publiée également chez Droz en 1936, que M. J. Frappier apporte des renseignements complets sur les manuscrits, l'établissement du texte et la graphie.

Études :

Jean FRAPPIER, **Étude sur la Mort le Roi Artu,** Thèse, Paris, Droz, 1936. Cette étude, complète, pourrait, à la rigueur, dispenser de toute autre bibliographie, d'autant plus qu'une seconde édition est présentement sous presse et apportera très prochainement quelques compléments.

M. J. Frappier, tant dans son Étude que dans l'Introduction de son édition, signale et commente d'autres ouvrages auxquels on peut se référer. Signalons notamment :

F. LOT, **Étude sur le Lancelot en prose,** Paris, Champion, 1918 (Bibliothèque de l'École des Hautes Études, n° 226).

A. PAUPHILET, **Le Legs du Moyen Age**, Melun, d'Argences, 1950, p. 212-217 : **Sur la composition du Lancelot-Graal.**

Comme articles récents, voir :

P. IMBS, **La journée dans la Queste del Saint Graal et la Mort le Roi Artu,** dans *Mélanges de Philologie romane et de Littérature médiévale offerts à Ernest Hoepffner*, Paris, 1949, p. 279-293.

A. ADLER, **Problems of Aesthetic versus Historical Criticism in « La Mort le Roi Artu »,** dans *Publications of the Modern Language Association of America*, LXV (1950), p. 930-943.

J. FRAPPIER, **Plaidoyer pour l'Architecte contre une opinion d'Albert Pauphilet sur le Lancelot en prose,** dans *Romance Philology*, VIII (1954), p. 27-33.

F. BOGDANOW, **The Character of Gauvain in the thirteenth century prose romances,** dans *Medium Aevum*, XXVII (1958), p. 154-161.

E. VINAVER, **A la recherche d'une poétique médiévale,** dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, II (1959), p. 1-16.

J. FRAPPIER, **The Vulgate Cycle,** dans **Arthurian Literature in the Middle ages,** ed. by R.S. Loomis, Oxford, 1959, p. 295-318.

On ne peut étudier ce texte qu'en le replaçant dans l'ensemble de la production romanesque des XIIe et XIIIe siècles : voir pour cela une bonne histoire de la littérature française du moyen âge, celle de R. BOSSUAT, chez de Gigord, ou celle de BEDIER et HAZARD, chez Larousse.

Y. LEFÈVRE.

DU BELLAY
Deffence. Antiquités. Regrets

A. *Éditions de base.*

— **Deffence et Illustration,** éd. abondamment commentée par H. CHAMARD, P. Fontemoing, 1904 ; réimp. allégée et mise à jour, S.T.F.M., Didier, 1948.

— **Antiquités. Regrets.**

— éd. Chamard, **Œuvres poétiques de Du Bellay,** t. II, S.T.F.M., 1910.

— éd. E. Droz, Genève-Lille, 1945.

B. *Bibliographies récentes.*

On consultera la **Bibliographie de la littérature française du XVIe siècle,** par CIORANESCU, collab. V.L. Saulnier, P. Klincksieck, 1959 et surtout les excellentes mises au point de V.L. SAULNIER, **Introduction à l'étude de J. Du Bellay,** *Inform. litt.*, janvier 1950 et Bibliographie de son **Du Bellay** (ci-dessous).

C. *Vie et Œuvre.*

Depuis H. CHAMARD, **Joachim Du Bellay**, Lille, 1900, l'étude d'ensemble la plus solide et la plus neuve est celle de V. L. SAULNIER, **Du Bellay,** Connaissance des Lettres, Hatier-Boivin, 1951 ; 2e éd. augmentée, 1960.

On verra aussi :

— sur le milieu, H. BOURCIEZ, **Les mœurs polies et la littérature de Cour sous Henri II,** 1886.

— sur la situation littéraire et sur son itinéraire, le grand ouvrage d'Henri CHAMARD, **Histoire de la Pléiade,** 1939-1940, 4 vol. et sa **Bibliographie des œuvres de Du Bellay,** Bulletin biblioph., sept-oct. 1949.

D. *Etudes particulières.*

— *Deffence.* L'excellent livret de P. VILLEY, **Les sources italiennes de la Défense,** 1908 ; à compléter par N. ADDAMIANO, **Quelques sources italiennes de la Deffence,** *Rev. Litt. Comp.*, 1923, p. 177-189. Il sera utile de rapprocher de la **Deffence, les Arts poétiques contemporains,** celui de Th. SEBILLET (éd. Gaiffe, 2e tirage, Droz, 1932) et celui de PELETIER (éd. Boulanger, Belles Lettres, 1930) en s'aidant de la thèse de H. de NOO, **Thomas Sébillet et son Art Poétique rapproché de la Défense...** Utrecht, 1927.

— *Antiquités.* V. L. SAULNIER, **Les Antiquités,** cours de Sorbonne, C.D.U., 1950 ; **Commentaires sur les Antiquités,** Bill. Hum. Ren., XII, 1950, p. 114-143.

— *Regrets.* J. VIANEY, **Les Regrets,** Malfère, 1930 ; R. JASINSKI, **La composition des Regrets,** *Mélanges A. Lefranc*, 1936 p. 339-348.

Robert AULOTTE.

BOSSUET : Oraisons funèbres

L'auteur de ces lignes vient de publier une édition complète des **Oraisons funèbres** de Bossuet (Classiques Garnier, 1961), dans laquelle il a essayé de grouper les renseignements nécessaires pour comprendre et commenter cette œuvre difficile. Il ne sera pas inutile de recourir en même temps à l'édition Rébelliau (Hachette, 1897) et — si on peut se la procurer — à la vieille édition Jacquinet (Belin, 1885), encore que ces deux éditions ne soient pas absolument complètes.

En dehors des introductions des éditions, les études particulières des **Oraisons funèbres** sont assez rares, et d'ailleurs souvent médiocres, peu accessibles ou d'une portée limitée. Pratiquement on n'utilisera guère que le cours polycopié de M. Charles BRUNEAU sur l'**Oraison funèbre d'Anne de Gonzague** (2 fascicules, C.D.U., 1951-1952) et un excellent article de VIANEY (*Revue des Cours et Conférences*, 1928-1929, t. II).

Mais il est essentiel que les « agrégatifs » se préparent à bien comprendre les **Oraisons funèbres** par de larges lectures propres à éclairer le contexte de l'œuvre :

Contexte historique : Avant tout autre travail, relire un bon manuel d'histoire de l'enseignement du second degré pour le XVIIe siècle. Compléter par quelques chapitres d'ouvrages plus développés, tels que : LAVISSE, **Histoire de France ;** — HAUSER, **La prépondérance espagnole,** et SAGNAC et SAINT-LÉGER, **La prépondérance française sous Louis XIV,** dans la collection Halphen-Sagnac ; — MOUSNIER, **Les XVIe et XVIIe siècles,** t. IV de l'**Histoire générale des civilisations,** P.U.F., 3e éd., 1961.

Contexte littéraire : Faut-il rappeler les grandes histoires de la littérature au XVIIe siècle, notamment : MORNET, **Histoire de la littérature française classique,** et ADAM, **Histoire de la littérature française au XVIIe siècle** (Bossuet y est traité au tome V) ?

Comme études plus spécialisées, nous signalerons :

J. CALVET, **La littérature religieuse de saint François de Sales à Fénelon** (1938).

P. JACQUINET, **Des prédicateurs du XVIIe siècle avant Bossuet**, 2e éd., 1885.

A. HUREL, **Les orateurs sacrés à la cour de Louis XIV**, 2 vol., 1874.

Contexte « bossuétiste » : Sur Bossuet en général, il existe au moins trois ouvrages de qualité, assez brefs, dont les points de vue se complètent :

G. LANSON, **Bossuet**, 1892.

A. RÉBELLIAU, **Bossuet**, 1900.

J. CALVET, **Bossuet, l'homme et l'œuvre**, 1941.

Sur l'ensemble de son œuvre oratoire, on aura intérêt à consulter :

J. TRUCHET, **La prédication de Bossuet, étude des thèmes**, 2 vol., 1960.

J. VIANEY, **L'éloquence de Bossuet dans sa prédication à la cour** (*Revue des Cours et Conférences*, 1928-1929, t. I-II — la série d'articles à laquelle appartient l'étude des **Oraisons funèbres** indiquée ci-dessus).

En outre, il est indispensable d'examiner de près un certain nombre d'œuvres de Bossuet qui éclairent les **Oraisons funèbres**, au moins le **Discours sur l'Histoire universelle** et les trois sermons suivants : **sur la Parole de Dieu** (**Œuvres oratoires**, éd. Lebarq revue par Urbain et Levesque, t. III), **sur la Providence, sur la Mort** (*ibid.*, t. IV).

Signalons, pour terminer, quelques instruments de travail utiles pour le commentaire :

1° Deux ouvrages de J. A. QUILLACQ, **La langue et la syntaxe de Bossuet** (Tours, 1903), et **Lexique de la langue de Bossuet** (Tours, 1908).

2° Le tome VII de l'édition citée ci-dessus des **Œuvres oratoires**, comportant une étude de la langue, des tables des textes cités par Bossuet, une table analytique, un tableau chronologique.

3° La collection de la **Correspondance** de Bossuet (édition des « Grands écrivains », 15 vol., éd. Urbain-Lévesque), notamment le tome XV contenant index et chronologie.

4° Une série de mémoires d'époque ou de biographies qui nous renseignent sur les héros des diverses oraisons funèbres, et qui parfois sont à la source de ces discours. Nous ne pouvons les énumérer ici ; nous renvoyons sur ce point aux notices de l'édition Garnier, où ces documents sont signalés.

Jacques TRUCHET

BEAUMARCHAIS : Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro, La Mère coupable

1. *Éditions.*

Le Théâtre de Beaumarchais, Les Classiques Garnier, 1950 : éd. facilement accessible agréablement présentée par M. RAT.

L'édition du **Théâtre complet** par R. d'HERMIES, Les Classiques verts, Magnard, 1952, et celle de Pascal PIA, Club français du livre, 1956, contiennent les parades dont deux au moins (**Les Bottes de sept lieues, Jean-Bête à la Foire**) sont utiles à l'étude du **Barbier** et du **Mariage.**

2. *Ouvrages généraux.*

Trois ouvrages de base : **L'Histoire de Beaumarchais**, par Gudin de LA BRENELLERIE, publiée en 1888 ; **Beaumarchais et son temps**, par L. de LOMÉNIE, 1856 ; **Beaumarchais et ses œuvres**, par E. LINTILHAC, 1887.

Études d'ensemble : **Beaumarchais**, par A. BAILLY, Fayard, 1945 ; **La Vie privée de Beaumarchais**, par P. RICHARD, Hachette, 1951 ; **Beaumarchais, l'homme et l'œuvre**, par R. POMEAU, Connaissance des Lettres, 1956 ; **Beaumarchais**, par E. POLITZER, Paris, 1958 ; **Beaumarchais par lui-même**, par Ph. VAN TIEGHEM, Écrivains de toujours, 1960.

3. *Etudes littéraires.*

L'ouvrage essentiel est **La Dramaturgie de Beaumarchais**, par J. SCHERER, Nizet, 1954 : étude esthétique approfondie, dégageant les traits de Beaumarchais homme de théâtre.

Aucune étude séparée du **Barbier** (ni, *a fortiori*, de **La Mère coupable**).

Sur le **Mariage** : **Le Mariage de Figaro**, par F. GAIFFE, Malfère, 1928; (historique de la pièce et de son succès) ; deux cours, l'un par F. GAIFFE, C.D.U., 1939, l'autre par R. JASINSKI, C.D.U., 1948, où l'on lira particulièrement de remarquables explications de textes; deux éditions commentées, de points de vue très différents, par Jean MEYER, collection « *Mises en scène* », éd. du Seuil, 1953, et par A. UBERSFELD, Les Classiques du peuple, Editions Sociales, 1956.

Sur la langue et le style : **Introduction à l'étude du vocabulaire de Beaumarchais**, par Gunnar von PROSCHWITZ, Stockholm et Paris, Nizet, 1956. Voir surtout les chap. I, « Beaumarchais homme de lettres », et III, « Modes et manies », ainsi que les lexiques.

R. POMEAU.

V. HUGO : Les Contemplations

I. On ne trouve actuellement en librairie aucune édition satisfaisante des **Contemplations**. Celle de VIANEY (*Les grands écrivains de la France*, 1922), épuisée, reste l'instrument de travail essentiel. Les **Notes sur les Contemplations** de R. JOURNET et G. ROBERT (Belles-Lettres, 1958) ne peuvent qu'y apporter quelques compléments. On trouve des indications fort intéressantes, surtout pour le commentaire des textes, dans P. MOREAU et J. BOUDOUT, **Œuvres choisies** de Hugo, Hatier, 1960.

Comme document complémentaire, lire **Les Tables tournantes de Jersey** publiées par Gustave SIMON (1923).

II. Aucune étude d'ensemble n'a été encore consacrée au seul recueil des **Contemplations.** Mais cette lacune est en grande partie comblée par la récente publication de J.-B. BARRERE, **La Fantaisie de Hugo, t.** II, 1852-1885, Corti, 1960, ouvrage à méditer. Il sera également très utile de se reporter au t. I de cet ouvrage et au t. III, répertoire des « thèmes et motifs » (même éditeur, 1949-1950).

III. L'étude générale sur Hugo la plus documentée et la plus pénétrante est de beaucoup celle de J.-B. BARRERE, **Hugo, l'homme et l'œuvre,** Hatier (Connaissance des Lettres), 2e éd. 1960, qui donne des indications bibliographiques largement suffisantes. Des ouvrages consacrés plus spécialement à l'art, on pourra retenir surtout le **V. Hugo** de L. MABILLEAU (1893) et A. GLAUSER, **Hugo et la poésie pure** (Droz, 1957).

Les ouvrages de Denis SAURAT, notamment **V. Hugo et les dieux du peuple** (1948) offrent des interprétations parfois intéressantes (voir également du même auteur, **Perspectives**), mais la base historique en paraît fragile. C'est à juste titre qu'Aug. VIATTE (**V. Hugo et les Illuminés de son temps,** 1953) et Louis CELLIER (**Fabre d'Olivet,** 1953) sont restés beaucoup plus prudents au sujet de l'influence de certaines doctrines occultistes sur Hugo. L'ouvrage de Ch. BAUDOUIN, **La Psychanalyse de V. Hugo** (1943) trouve, semble-t-il, des défenseurs.

Guy ROBERT.

PEGUY : Le Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc, Le Porche du Mystère de la Deuxième Vertu, Le Mystère des Saints Innocents.

Textes.

On utilisera le volume de la Bibliothèque de la Pléiade (N.R.F.) : Charles PÉGUY : **Œuvres poétiques complètes**, avant-propos de François PORCHÉ, chronologie de P. PÉGUY, notes de M. PÉGUY. On consultera aussi, pour **Le Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc,** l'excellente édition critique d'Albert BÉGUIN, Le Club du meilleur livre, 1956. (Sur cette édition, cf. compte rendu de Bernard GUYON, dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, avril-juin 1958.)

Bibliographies.

Se reporter aux notices bibliographiques des ouvrages cités ci-dessous, en particulier ceux de Louis PERCHE et surtout de Jean DELAPORTE.

Principaux ouvrages à consulter.

L'étude d'ensemble la plus récente et la plus importante est celle de Bernard GUYON : **Péguy** (Hatier, Connaissance des Lettres, 1960). Elle constitue une initiation indispensable. On y trouvera les références des principaux articles que le même auteur a consacrés à Péguy depuis 1930,

On lira, d'autre part, Jean DELAPORTE : **Connaissance de Péguy,** 2 vol. Plon, 1944, synthèse très complète qui a été mise à jour dans une édition revue et augmentée en 1959 ; Louis PERCHE : **Essai sur Charles Péguy** (Seghers, Poètes d'aujourd'hui, 1957) ; Jean ROUSSEL : **Charles Péguy** (Éditions Universitaires, Classiques du XXe siècle, 1957).

Parmi les témoignages directs des compagnons de Péguy il convient de mettre à part le livre généreux et pénétrant de Romain ROLLAND : **Péguy**, 2 vol., A. Michel, 1944 ; consulter aussi J. ISAAC : **Expériences de ma vie**, Calmann-Lévy, 1959. R. JOHANNET et F. CHALLAYE donnent du poète qu'ils ont connu des images qui reflètent leurs propres positions philosophiques et politiques : R. JOHANNET : **Vie et Mort de Péguy**, Flammarion, 1950 ; F. CHALLAYE : **Péguy socialiste**, Amiot-Dumont, 1954.

Autres ouvrages nécessaires à la connaissance de Péguy : R. SECRÉTAIN : **Péguy, soldat de la vérité**, Marseille, Le Sagittaire, 1941 et Émile-Paul, 1943 ; A. BÉGUIN : **La Prière de Péguy**, Cahiers du Rhône, 1942 ; A. ROUSSEAUX : **Le Prophète Péguy**, 2 vol., A. Michel, 1946 ; J. ONIMUS : **Incarnation**, Publications de l'Amitié Charles Péguy, 1952.

Étude particulière : M. PARENT : **Saint-John-Perse et quelques devanciers**, Klincksieck, 1960 (p. 83-162, « La phrase poétique dans **Le Porche du Mystère de la Deuxième Vertu** »).

Signalons enfin les publications de *L'Amitié Charles Péguy*, association animée par Auguste MARTIN : ouvrages indépendants dans une collection de *Cahiers* (n° 1, 1947) et précieux renseignements de tout ordre concernant Péguy dans des *Feuillets mensuels* (n° 1, août 1948).

Jacques ROBICHEZ.

II. — AUTEURS LATINS

PLAUTE, Rudens

Editions :

Théâtre, par A. ERNOUT, t. VI ; Coll. *Univ. de France*, Paris Belles-Lettres (avec trad.).

Rudens, par F. MARX, Leipzig, 1928 ; réimpress. anast. Amsterdam Hakkert 1959 (avec un riche et précieux comm.).

Etudes d'ensemble :

P. LÉJAY **Plaute,** Paris 1925 (fondamental).

F. LEO **Plautinische Forschungen ,** Berlin, 1912 (base des recherches sur Plaute).

B.A. TALADOIRE, **Essai sur le comique de Plaute,** Monaco, 1956 (ouvrage important).

Sources et originalité :

E. FRAENKEL, **Plautinisches im Plautus,** Berlin, 1922 ; trad. italienne par F. MUNARI, **Elementi plautini in Plauto,** Florence, 1960 (cf. contra H. W. PRESCOTT, **Criteria of originality in Plautus,** *Trans. Amer. Philol. Assoc.*, 1932, 103-125).

Ph. E. LEGRAND, **Daos, tableau de la comédie grecque, pendant la période dite « nouvelle »,** Paris 1910 ; à compléter par la lecture des fragments de Ménandre (éd. G. Lefèvre, Le Caire, 1907 ; le **Dyskolos**, éd. et trad. V. Martin, Genève, 1958) et, pour le **Rudens,** par :

C.C. COULTER, **The composition of the Rudens of Plautus,** *Class. Philol.*, 1913, 57-64 ;

H. DREXLER, **Die Komposition von Terenz'Adelphen und Plautus'Rudens,** Leipzig, 1934.

A. KLOTZ, **Zum Rudens des Plautus,** *Rhein. Mus.* XCV, 1952, 292.

Sur les conditions matérielles du théâtre romain :

M. BIEBER, **The history of Greek and Roman theater,** Princeton University, 1939.

B.A. TALADOIRE, **Commentaires sur la mimique et l'expression corporelle du comédien romain,** *Coll. Ann. Fac. Lettres Montpellier*, 1950.

G. MICHAUT, **Sur les tréteaux latins***:* **Plaute,** Paris, 1920 (vieilli, mais encore utile).

A.M. GUILLEMIN, **Le public et la vie littéraire à Rome,** *Rev. Et. Lat.*, XV, 1934, 52 et 329.

A. FRETÉ, **Essai sur la structure dramatique des comédies de Plaute,** Belles-Lettres, 1930 (sur le problème de la division en actes).

Langue, style et métrique :

W. M. LINDSAY, **Syntax of Plautus,** Oxford 1907 (essentiel).
— **Early latin verse,** Oxford 1922.

C. E. BENNETT, **Syntax of early Latin : I The verb ; II The cases ;** Boston, 1910 ; 1914.

Ph. Wh. HARSH, **Early Latin Meter and Prosody** 1935-55, *Lustrum* III, 1958, 215-250 (bulletin critique).

Pour une première initiation on pourra utiliser les notices grammaticales des morceaux choisis de Ph. FABIA, **Extraits des comiques,** Colin, et de G. RAMAIN, **Théâtre latin** Hachette, et lire le chapitre VII de A. MEILLET, **Esquisse d'une histoire de la langue latine.**

Sur le Rudens (cf. *supra, Sources et originalité*).

A. G. AMATUCCI, **Per la cronologia del Rudens di Plauto,** *Mélanges Marouzeau*, Belles-Lettres, 1948, 1-6

A. DÉTIENNE, **Arcturus, démon sidéral,** *Bull. Inst. belge Rome*, XXXI, 1958, 5-21.

A. SALVATORE, **La struttura ritmico-musicale del Rudens e l'Ione di Euripide. Contributo allo studio dei cantica plautini,** *Rendi-Conti Acc. Archeol. Napoli*, XXVI, 1951, 56-97.

J. BEAUJEU.

CÉSAR, Bellum Ciuile, I, II, III

L'on dispose, pour César, de deux importants répertoires bibliographiques : P. FABRE, **Vingt années d'études sur César,** *Mémorial des Etudes Latines*, Paris, 1943, 215-231, et surtout, M. RAMBAUD, **Rapport sur César** au Congrès de Lyon de l'Ass. G. Budé, 8 septembre 1948, *Actes du congrès* 205-237.

I. *Editions.*

L'on utilisera l'éd. P. FABRE, *Coll. Budé*, 1936 (4e éd. 1954). Signalons aussi l'importante éd. de H. MEUSEL, 12e éd. avec commentaire de F. VON KRANER et F. HOFMANN, appendice et bibl. de H. VON OPPERMANN, Berlin, Weidmann, 1959. Chez Teubner, v. l'éd. de A. KLOTZ (1950) et l'éd. stéréotypée de 1957 (Trillitzsch). On peut aussi utiliser le commentaire de R. HOLMES (1914) et la traduction de M. RAT (Paris, Garnier, 1936).

Indices :

H. MERGUET, **Lexicon zu den Schriften Cäsars und seiner Fortsetzer,** Iena, 1886, et H. MEUSEL, **Lexicon Caesarianum,** Berlin, 1887-1893.

II. *La biographie de César et la politique romaine.*

On consultera principalement J. CARCOPINO, **César,** *in* **Histoire générale** de G. GLOTZ, III, 2, 1936. Voir aussi A. PIGANIOL, **Histoire de Rome,** Paris, 1954 (Bibl., état des questions). Nous citerons seulement : Ed. MEYER, **Caesars Monarchie und das Principat des Pompeius...,** Stuttgart, 1919 ; L. ROSS-TAYLOR, **Party politics in the age of Caesar,** Berkeley, 1949 ; sur les rapports avec Pompée, voir l'important ouvrage du R. P. VAN OOTEGHEM, **Pompée le Grand, bâtisseur d'empire,** Bibl. Fac. des Lettres de Namur, fasc. 19, 1954. Voir aussi, de manière générale, A. KLOTZ, **Caesarstudien,** Teubner, 1910.

Les biographies de G. WALTER, **César,** Paris, 1947, (748 p. pl., cart.) et de J. MADAULE, **César,** Coll. « Le temps qui court », Paris, 1959, sont destinées au grand public.

III. *Etudes spéciales sur le* **De Bello Ciuili.**

On consultera surtout : K. BARWICK, **Caesars Bellum Ciuile, Tendenz, Abfassungszeit und Stil,** Leipzig, 1951. Voir aussi : LA PENNA, **Tendenze e arte del Bellum Civile di Cesare,** *Maia*, V, 1952, 191-233 ; J. H. COLLINS, **On the date and interpretation of the Bellum Civile,** *American Journal of Philology*, LXXX, 1959, 113-132 ; R. ABEL, **Zu Datierung von Cäsars Bellum Civile,** *Museum Helveticum*, XV, fasc. I, 1958, 56-74 ; P. JAL, **César et la publication du Bellum Civile,** *Actes du Congrès de Lyon de l'Ass. G. Budé*, 8 septembre 1958, 251-253. De manière plus générale : J. ANDRIEU, **La division en livres et les mentions d'auteurs dans le Corpus Césarien,** *Revue des Etudes Latines*, 1949, 138-149.

On s'est beaucoup interrogé sur la véracité de César : v. surtout M. RAMBAUD, **L'art de la déformation historique dans les commentaires de César,** Paris, 1953, et M. RUCH, **César, les Commentaires et la propagande autour de l'année** 45, *Bull. de l'Ass. G. Budé*, 1959, 501-515 (communication résumée dans les *Actes du Congrès de* 1958, 245-248) — **La véracité de César dans les six premiers chapitres du De bello ciuili,** *Rev. des Etudes Latines*, 1949, p. 118-137. V. aussi F. BOEMER, **Der Commentarius...,** *Hermes*, LXXXI, 1953, p. 210-250.

IV. *Les campagnes de César.*

C. STOFFEL, **Histoire de Jules César, la guerre civile,** 2 vol. Paris, 1887, av. atlas, reste utile.

On peut utiliser l'atlas de J. KROMAYER et G. VEITH, **Schlachtenatlas zur antiken Kriegsgeschichte,** Leipzig, t. III, 1931.

Sur le détail des opérations : M. CLERC, **Massalia,** (Marseille, 1929) t. II ; Y. BEQUIGNON, **Études Thessaliennes,**

Bull. de Corresp. hellénique, 1928, 9-44 ; 1930, 367-375 ; 1932, 89-191 ; 403-409 ; VEITH, **Corfinium,** *Klio*, 1916, p. 1-26 ; **Der Feldzug von Dyrrachium...,** Vienne, 1920 (trad. italienne M. LAUREATI, Rome, 1942), etc.

L'on ne dispose pas non plus d'étude très récente sur les armées de César, et sur la statégie. Voir : J. VOGT, **Caesar und seine Soldaten,** Leipzig, 1941, et, naturellement, P. COUISSIN, **Les armes romaines,** Paris, 1926.

Pour les études de détail, cf. les répertoires de P. FABRE et M. RAMBAUD, cités plus haut. Voir aussi : M. RAMBAUD **Le soleil de Pharsale,** *Historia*, III, 1955, 346-378.

V. *Langue et style.*

Nous citerons : F. E. ADCOCK, **Caesar as a man of Letters,** Cambridge, 1956 ; G. PERROTTA, **Caesare scrittore,** *Maia*, I, 1948, 5-32 ; J. LEBRETON, **Caesariana syntaxis quatenus a ciceroniana differat,** *Paris*, Hachette, 1901 ; l'on peut aussi utiliser les notes grammaticales qui suivent les extraits de M. PONCHONT, Paris, Hatier, 1915.

L'on ne devra pas négliger de comparer le texte de César avec les autres écrits historiques relatifs aux mêmes faits (**Correspondance** de Cicéron, œuvres de Lucain, Plutarque, Suétone, Dion Cassius, Appien). Peu d'études précises à ce propos. Signalons : Fr. GUNDOLF, **César, histoire et légende,** trad. M. BEAUFILS, Paris, 1933. V. aussi H. STRASBURGER, **Cäsar in Urteil der Zeitgenossen,** *Historische Zeitschrift*, 1953, 225-264.

A. MICHEL.

VIRGILE, **Bucoliques**

I. *Éditions :*

Œuvres, par F. PLESSIS et P. LEJAY, Hachette, 1919 (commentaire scolaire, encore utile).

Les Bucoliques, par J. PERRET, Coll. Erasme P.U.F., 1961 (avec bibliographie et commentaire excellents).

Bucoliques, par E. de SAINT-DENIS, Belles-Lettres, 1942 (avec trad.).

II. *Etudes d'ensemble ;*

J. PERRET, **Virgile, l'homme et l'œuvre,** Coll. Conn. des Lettres, Boivin, 1952 (synthèse lucide et brillante, discutée sur certains points).

— **Virgile,** Ed. du Seuil, 1959 (V. vu par un lecteur du XXe siècle ; trad. rythmée de plusieurs passages des *Buc.*, p. 49 sqq.

A.M. GUILLEMIN, **Virgile poète, artiste et penseur,** A. Michel 1952 (de fines analyses).

K. BUECHNER, **P. Virgilius Maro, der Dichter der Römer,** Stuttgart 1955, = *Realencycl.* 2. Reihe VIII A_1, col, 1 021-1 264 (*Bucolica*, 1 180-1 264) et VIII A_2, 1 265-1 486 (synthèse fondamentale).

J. HEURGON, **Virgile, la poésie et la vérité,** *Inf. litt.*, X, 1958, 68.

III. *Langue, style et vers.*

M. N. WETMORE, **Index verborum Vergilianus,** New-Haven Yale Univ. Press., 1930.

A. MEILLET, **Esquisse d'une histoire de la langue latine,** Paris, 1948, 217-226.

J. MAROUZEAU, **Répétions et hantises verbales chez Virgile,** *Rev. Et. lat.*, XII, 1931, 237-257.

— **Traité de stylistique latine** [3], Paris, 1946, passim.

IV. *Bucoliques.*

G. STÉGEN, **Étude sur cinq Bucoliques de Virgile** (1, 2, 4, 5, 7), Namur 1955 ; **Commentaire sur cinq Bucoliques de V.** (3, 6, 8, 9, 10), Namur, 1957.

A. CARTAULT, **Étude sur les Bucoliques de Virgile,** Colin, 1897 (vieilli, mais reste important).

J. BAYET, **L'évolution de l'art de Virgile des origines aux Géorgiques,** *Rev. Cours Conf.*, XXXI, 1930, 1, 231 ; 372 ; 547 ; 606.

J. HUBAUX, **Le réalisme dans les Bucoliques de Virgile,** Liège, 1927 (renouvelle l'étude des sources grecques des B.).

L. HERRMANN, **Les masques et les visages dans les Bucoliques de Virgile,** Bruxelles, 1930 (séduisant, mais aventureux ; cf. E. A. HAHN, **The characters in the Eclogues,** *Trans. Amer. Philol. Ass.*, LXXV, 1944, 196-241).

P. MAURY, **Le secret de Virgile et l'architecture des Bucoliques,** *Lettres d'humanité*, III, 1944, 71-147 (thèse controversée ; cf. E. de SAINT-DENIS **Douze années d'études virgiliennes, l'architecture des Bucoliques,** *Inf. Litt.*, VI, 1954, 139 ; 184).

C. BECKER, **Virgils Eklogenbuch,** *Hermes*, LXXXIII 1955, 314-49 (sur la composition du recueil).

Parmi les innombrables études relatives à chacune des **Bucoliques,** on retiendra en particulier, sur la **Première** :

J. BAYET, **Virgile et les triumvirs « agris dividundis »,** *Rev. Et. lat.*, VI, 1928, 271-299.

F. KLINGNER, **Virgils erste Ekloge,** *Hermes*, 1927, 129-153.

R. HANSLIK, **Nachlese zur Vergils Eclogen I und IX,** *Wien. St.*, LXVIII, 1955, 5-19.

Sur la **Quatrième** :

J. CARCOPINO, **Virgile et le mystère de la IVe Eglogue,** Paris, 1930.

H. JEANMAIRE, **Le messianisme de Virgile,** Paris, 1930.

W. W. TARN, **Alexander Helios and the Golden Age,** *Journ. of Rom. Stud*, XXII, 1932, 135-160.

G. JACHMANN, **Die Vierte Ekloge Vergils,** *Ann. Scuola Norm. Sup. Pisa*, XXI, 1952, 13-62.

Sur la **Cinquième** :

P. GRIMAL, **La Ve Eglogue et le culte de César,** *Mélanges Picard*, Paris, 1949, 406-419.

Sur la **Sixième** :

J. B. EVENHUIS, **De Vergilii ecloga sexta commentatio,** Dissert. Groningen, 1955.

Sur la **Neuvième** :

F. BOEMER, **Vergil und Augustus,** Gymnasium, LVIII, 1951, 26-55.

APULÉE **Apologie**

I. *Éditions :*

APULEIVS II, 1 **Apologia**[3], par R. HELM, Teubner, 1959.

Apologia, par BUTLER et OWEN, Oxford, 1914 (avec bon comm.).

Apologie ; Florides, par P. VALLETTE, Belles-Lettres, 1924, (avec bonne trad.).

II. *Ouvrages d'ensemble.*

P. MONCEAUX, **Apulée,** Paris, 1889 (intéressant, mais vieilli).

P. VALLETTE, **L'Apologie d'Apulée,** Paris, 1908 (fondamental).

III. *Langue et style.*

OLDFATHER-CANTER-PERRY, **Index apuleianus,** Middleton, 1934.

M. BERNHARD, **Der Stil des Apuleius von Madaura,** *Tübingen Beiträge* 2, Stuttgart, 1927.

M. LEKY, **De Syntaxi Apuleiana,** Vienne, 1872.

IV. *Apologie.*

A. ABT, **Die Apologie des Apuleius und die antike Zauberei ; Beiträge zur Erläuterng der Schrift De magia,** Giessen, 1908.

Fr. NORDEN, **Apuleius von Madaura und das römische Privatrecht,** Leipzig, 1912 (public. partielle en franç. in *Rev. de l'Univ. de Bruxelles*, XVI, 1911, 445-483).

R. HELM, **Apuleius'Apologia, ein Meisterwerk der zweiten Sophistik,** *Das Altertum*, I, Berlin, 1955, 86-108.

E. LOEFSTEDT, **Syntactica,** Lund I[2], 1942, II, 1933 passim.

J. BEAUJEU.

III. — AUTEURS GRECS

PINDARE : **Olympiques, I, II, VI, VII, XIII.**

On utilisera l'édition et la traduction d'Aimé PUECH, dans la collection des Universités de France : tome I des Œuvres de Pindare, dans la 4e édition.

On pourra recourir aux éditions critiques de B. SNELL (Teubner, Leipzig, 3e éd. 1959) et de A. TURYN (réimpr. Oxford, 1952).

Analyse des ouvrages récents dans l'*Anzeiger für die Altertumswissenschaft* (XI, 1958, 65-86) par E. THUMMER. On peut encore se reporter à **La Poésie de Pindare et les lois du lyrisme grec,** d'Alfred CROISET (3e éd. 1895) et au **Pindaros** de WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (Berlin, 1922), qui s'attache à l'histoire, analyse chaque ode et la replace dans la carrière de Pindare.

W. SCHADEWALDT, **Der Aufbau des Pindarischen Epinikion** (Halle, 1928) : Ouvrage important dont on trouve un bon compte rendu dans le *Gnomon* (6, 1930, 1-20) par H. FRAENKEL (repris dans **Wege und Formen frühgriechischen Denkens**, 2e éd., Munich, 1960, 350-369) : bon exposé du problème de la composition des odes.

G. NORWOOD, dans son **Pindar** (Berkeley, 1945) a fait un effort (discutable) pour expliquer la composition des odes en fonction d'une image dominante (C.R. détaillé, mais insuffisamment critique de E. DES PLACES, *Rev. Et. Grec*, 1946-7, 459),

J. DUCHEMIN, dans **Pindare, poète et prophète** (Paris, 1955) a mis en valeur un aspect neuf des procédés employés par le poète pour conférer l'immortalité à ses héros. Elle va trop loin en faisant de lui un orphique et un pythagoricien (C. R. de J. DEFRADAS, **La religion de Pindare,** *Rev. Et. gr.*, 1957, 224-234).

On trouvera des rapprochements utiles et une bonne étude de l'esprit de Pindare dans E. DES PLACES, **Pindare et Platon,** Paris, 1949.

Pour replacer les **Olympiques** dans leur cadre, on se reportera soit à l'ouvrage de G. RODENWALDT, **Olympie,** traduit par F. CHAPOUTHIER (Paris, 1936), soit à l'article **Olympia** de la *Realencyclopädie*, par L. ZIEHEN et J. WIESNER (1939).

Style : F. DORNSEIFF, **Pindars Stil** (Berlin, 1921). Consulter E. DES PLACES, **Le pronom chez Pindare** (Paris, 1947).

Index : J. RUMPEL, **Lexicon Pindaricum** (Leipzig, 1883) avec compléments dans l'édition B. SNELL.

L'Histoire du texte de Pindare, de J. IRIGOIN (Paris, 1952) est un modèle de ce genre d'études, auquel il conviendra de se reporter.

Pour la métrique des odes, on pourra ajouter aux traités généraux (celui de KOSTER est le plus accessible) les **Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque : la structure du vers** (Paris, 1953), de J. IRIGOIN, qui vient de publier les **Scholies métriques de Pindare** (Paris, 1958).

HERODOTE : **Livre V**

On pourra se fier à l'édition et à la traduction de Ph.-E. LEGRAND, dans la collection des Universités de France (1946) : les notes y sont nombreuses, les notices importantes, à la fois pour l'interprétation historique et pour l'établissement des sources d'Hérodote. On y ajoutera l'*Introduction* publiée dans un volume à part, en 1932, où l'on trouve une étude sur la vie et l'œuvre d'Hérodote et d'utiles considérations sur les problèmes de langue et d'édition. On consultera utilement l'**Index analytique** qui forme le tome XI de l'édition (1954) et qui permet de fructueux rapprochements avec l'ensemble de l'œuvre.

Commentaire précis et utile, bien qu'un peu ancien, en anglais, de C. W. W. HOW et J. WELLS, 2 vol., 2e éd., Oxford, 1928.

Bibliographie récente de A. COLONNA, **Erodoto** (*Paideia*, 1946, 341-353) et dans **Fifty Years of classical Scholarship** (Oxford, 1954, 178 sq.).

Problème de la composition des **Histoires** : thèses opposées de F. JACOBY, art. **Herodotos** de la *Realencyclopädie*, Suppl. 2, 1913, col. 205-520) et de G. DE SANCTIS, **La composizione della Storia di Erodoto** (*Riv. di Fil.* 54, 1926, 289-309, repris dans **Studi di Storia della Storiagrafia greca,** Florence, 1951, 21-45).

Il existe quelques autres bonnes synthèses sur Hérodote :

Max POHLENZ, **Herodot, der erste Geschichtsschreiber des Abendlandes** (Leipzig-Berlin, 1937).

J. L. MYRES, **Herodotus, Father of History**, Oxford, 1953.

Otto REGENBOGEN, **Herodot und sein Werk,** (*Die Antike*, VI, 1930, 202 sqq., repris dans **Kleine Schriften,** Munich, 1961, 57-100).

Langue et style : Mario UNTERSTEINER, **La lingua di Erodoto,** Bari, 1949 ; W. ALY, **Herodotssprache,** Glotta, 15, 1926/7, p. 84-117) ; H. FRAENKEL, **Eine Stileigenheit der frühgriechischen Literatur** (*in Wege und Formen Frühgriechischen Denkens*, 2e éd., Munich, 1960, p. 40-96).

Index : J. E. POWELL, **A Lexicon to Herodotus,** Cambridge, 1938.

DEMOSTHENE : **Contre Midias**

Ce discours a été édité et traduit récemment par J. HUMBERT dans la collection des Universités de France (**Plaidoyers politiques, t. II, 1959**). On consultera avec profit, pour en compléter les notes et l'utile notice, la riche édition annotée de H. WEIL (**Plaidoyers politiques,** 2e éd., 1883).

La synthèse donnée par G. MATHIEU dans son **Démosthène** (Paris, 1948) fournira un bon point de départ pour toutes les questions d'histoire et de litttérature. Une bibliographie suffisante est donnée à la fin du volume.

Le livre de W. JAEGER, **Demosthenes, the Origins and Growth of his Policy** (Berkeley, 1938) existe aussi en allemand (Berlin, 1939) et en italien (Turin, 1942).

Pour l'étude du style, on ajoutera : G. RONNET : **Étude sur le style de Démosthène dans les discours politiques,** Paris, 1951, et Denys d'HALICARNASSE, **Sur le style de Démosthène,** Introduction, traduction et commentaire de G. RONNET, Paris, 1951.

THEOCRITE : **Les Magiciennes, les Thalysies, les Moissonneurs, le Cyclope, les Syracusaines, les Dioscures, Héraclès enfant.**

L'étude de Théocrite peut reposer sur le texte, publié avec une traduction, quelques notes et d'utiles notices, par Ph.-E. LEGRAND dans la collection des Universités de France (t. I des **Bucoliques grecs,** 4e éd., 1946).

L'édition critique la plus complète est celle de C. GALLAVOTTI, **Theocritus quique feruntur bucolici Graeci,** Rome, 2e éd., 1955.

La meilleure édition commentée, dotée d'une importante introduction, de notes abondantes et précises et d'un riche appendice bibliographique est celle de A.S.F. GOW, **Theocritus,** 2 vol., 2e éd., 1952 (indispensable).

Pour replacer Théocrite dans le monde alexandrin, dont il exprime les multiples aspects, il sera utile de relire les pages consacrées à la civilisation hellénistique dans l'**Histoire générale des civilisations (L'Orient et la Grèce antique,** de A. AYMARD et J. AUBOYER, Paris, 3e éd. 1957).

Ph.-E. LEGRAND a donné, dans **la Poésie alexandrine** (Coll. Payot, 1924) un utile tableau d'ensemble de l'alexandrinisme. On pourra encore se reporter à son **Étude sur Théocrite** (Paris, 1898).

L'histoire du texte a été tracée avec talent, mais avec une méthode criticable par WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, **Textgeschichte der griechischen Bukoliker,** Berlin, 1906. Kurt LATTE, **Zur Textkritik Theokrits,** *Göttinger gelehrte Nachrichten*, Phil.-hist. Kl., 1949, p. 225, montre la difficulté de connaître les formes dialectales propres à Théocrite.

Scholies publiées par C. WENDEL, Leipzig, 1914.

Langue : C. GALLAVOTTI, **Lingua, tecnica e poesia negli idilli di Teocrito,** Rome, 1952.

Lexique de J. RUMPEL, Leipzig, 1879.

On trouvera commodément réunie dans le commentaire de GOW la bibliographie détaillée intéressant les différentes idylles. On pourra ajouter :

Thalysies : Q. CATAUDELLA, **Lycidas,** *Studi in onore di U. E. Paoli*, Florence, 1955, 159. — F. LASSERRE. **Les Thalysies de Théocrite.** *Rhein. Mus.*, CII, 1959, 307-330.

Dioscures ; D. HAGOPIAN, **Pollux'Faustkampf mit Amykos,** Vienne, 1955.

Voir aussi R. MANDRA, **Theocritean resemblances,** *Rev. Belge Phil. et hist.*, XXVIII, 1950, 5-28 (ressemblances avec la Sicile moderne) et J. DUCHEMIN, **Quelques analogies égyptiennes dans les poèmes de Théocrite** *Inf. lit.*, VI, 1954, 25-31.

Jean DEFRADAS.

IV. — LETTRES MODERNES

1° ITALIANISME ET HUMANISME LATIN AU TEMPS DE DU BELLAY

Le programme invite les candidats à s'interroger, à propos de Du Bellay, et secondairement de Ronsard, sur la prat que de l'imitation en poésie au XVIe siècle en France. Des trois grands domaines où puisent alors nos poètes, celui de l'antiquité grecque est ici pratiquement exclu. L'antiquité latine est représentée par les **Tristes** d'Ovide, dont la confrontation avec les **Regrets** relève de l'étude du thème de l'exil, et par les **Antiquités** de Du Bellay lui-même, monument élevé à la grandeur de la Rome antique. Quant à la dette envers l'Italie moderne de nos poètes de la Pléiade, en la personne de Du Bellay (l'**Olive** et la **Défense** ne sont guère séparables, ici, des **Antiquités** et des **Regrets**) et du chantre de Cassandre, elle est double dans le domaine qui nous intéresse : à côté des réminiscences directes de Pétrarque dans l'**Olive** et les **Amours** de 1552, nombreux

sont les traits qui, à une époque où *contamination* et *imitation* vont de pair, s'expliquent par l'influence des imitateurs italiens de Pétrarque aux XVe et XVIe siècles : « pétrarquisme » et influence de Pétrarque ne se recouvrent pas toujours.

Les principaux ouvrages de référence et études d'ensemble sont, avec les histoires des littératures *latine* de J. BAYET (Paris, Colin, 1934 et rééd.) et *italienne* de H. HAUVETTE (Paris, Colin, 1907 et rééd.), la **Bibliographie de la littérature française du XVIe siècle** d'A. CIORANESCU, Paris, 1959 (v. notamment p. 57-58, « l'Italie, le Pétrarquisme ») et surtout le livre, capital pour l'étude de l'imitation poétique, d'Henri WEBER, **La création poétique en France au XVIe siècle**, Paris (Thèse), 1956 (v. notamment le chap. III, « inspiration et imitation », le chap. V sur l'inspiration italienne, le chap. VI sur Du Bellay).

On n'oubliera pas, bien que l'humanisme latin ne soit représenté au programme que par un texte antique, qu'un Pétrarque a été connu comme écrivain en latin avant de l'être comme poète en langue vulgaire; que le XVIe siècle lui-même a donné naissance à une riche littérature de langue latine (étudiée par Paul VAN TIEGHEM, **La littérature latine de la Renaissance**, Paris, Droz, 1945, déjà publié en 1944 dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, IV, 177-418). On pourra se reporter par ex. à R. LEBEGUE, **L'humanisme latin de la Renaissance**, dans le *Mémorial des études latines*, Paris, 1943, p. 271-284. Le **Dictionnaire de Mythologie** de Pierre GRIMAL, récemment réédité aux P.U.F., facilitera l'intelligence des allusions mythologiques.

OVIDE : Les Tristes

Les Tristes, les Fastes, les Pontiques, éd. et trad. par E. RIPERT ; Paris, Garnier (à utiliser avec beaucoup de défiance).

E. RIPERT, **Ovide, poète de l'amour, des dieux et de l'exil,** Paril, 1922.

P. FARGUES, **Ovide, l'homme et le poète,** *Rev. Cours Conf.* XL, 1 et 2 ; XLI, 1, 1939 (bonne mise au point d'ensemble).

Y. BOUYNOT, **La poésie d'Ovide dans les œuvres de l'exil,** Thèse dactyl., Paris, 1957 (étude importante, qu'on peut lire à la biblioth. de la Sorbonne).

E. GALLETIER, **Les préoccupations littéraires d'Ovide pendant son exil,** *Mélanges Radet, Rev. ét. anc.* 1940, 439-447.

H. FRAENKEL, **Ovid, a poet between two worlds,** Univ. of California Press, 1945.

L. P. WILKINSON, **Ovid recalled,** Cambridge Univ. Press, 1955.

PÉTRARQUE, Les Rimes, les Triomphes

Parmi les études générales sur l'italianisme français, H. GAMBIER, **Italie et Renaissance poétique en France,** Padoue, 1936, et deux études sur le XVIe siècle figurant dans M. MIGNON, **Les affinités intellectuelles de l'Italie et de la France,** Paris, 1923. Les deux « classiques » sont sur le sujet qui nous occupe principalement J. VIANEY, **Le Pétrarquisme en France au XVIe siècle,** Montpellier, 1909, et H. VAGANAY, **Le Sonnet en Italie et en France au XVIe siècle, Essai de Bibliographie comparée,** Lyon, 1902 ; ouvrages renouvelés en partie par Franco SIMONE **Il Rinascimento francese. Studi e ricerche,** Torino 1961. E. ORNATO a commencé dans le n° de mai-août 1961 de *Studi Francesi* (Turin), par un article sur Jean de Montreuil, l'étude de **La prima fortuna del Petrarca in Francia.** Sur la forme du sonnet et son histoire, la thèse de Max JASINSKI, **Histoire du Sonnet en France,** Douai, 1904, est largement dépassée depuis le grand livre de Walter MOLNCH, **Das Sonett,** Heidelberg, 1955 (c. r. par J. VOISINE, *Rev. litt. comp.*, 1960, 324-330).

On recommande aux candidats d'utiliser le petit livre d'Henri COCHIN, **Pétrarque** (Paris, s. d., La Renaissance du Livre, collection des cent chefs-d'œuvre étrangers), épuisé, mais dont on espère qu'une réimpression pourra être donnée avant la fin de 1961. Il ne saurait être question pour des non-spécialistes de s'attaquer à l'immense bibliographie des études pétrarquistes. Il est bon cependant de connaître l'existence du *Giornale storico della letteratura italiana*, dont chaque numéro contient une importante partie bibliographique, et de la collection publiée à Milan par l'éditeur Vallardi, *Storia letteraria d'Italia* ; le volume approprié, **Il Trecento,** est dû à G. VOLPI.

Les principales éditions annotées du texte italien des **Rime** sont celles de CARDUCCI et S. FERRARI, 1899 ; et LEOPARDI, Florence, 1890. **Rime** et **Trionfi** constituent le premier volume des **Opere** éditées par CHIORBOLI, 1924 (aussi dans la collection *Scrittori d'Italia*, Bari, 1930). Aux deux traductions successives de F. BRISSET (1903 et 1934) on préférera celle d'Henri COCHIN. Pour avoir une idée de Pétrarque humaniste, on complètera les extraits donnés dans la deuxième partie (Œuvres latines) du **Pétrarque** de COCHIN par la lecture du traité **Sur ma propre ignorance et celle de beaucoup d'autres** traduit par Juliette BERTRAND, Paris, Alcan, 1929. La lecture du **Pétrarque et l'humanisme** de P. de NOLHAC (Paris, Champion, 1907. nouvelle édit., 1921), est moins formidable, avec ses 600 pages « aérées », qu'il ne paraît. Autres études en langue française : Ch.A. CINGRIA, **Pétrarque,** Lausanne, 1932; H. HAUVETTE, **Les Poésies lyriques de Pétrarque,** Paris, 1931 ; E. DAVIN. **« Les différentes Laure de Pétrarque »,** *Bulletin de l'Assoc. G. Budé*, décembre 1956.

DU BELLAY, L'Olive

L'Olive n'existe actuellement dans le commerce que dans l'édition de luxe (5 vol. inséparables) de l'Imprimerie nationale, publiée au lendemain de la dernière guerre, des Œuvres de Du Bellay. Mais le texte établi par H. CHAMARD en 1907 pour la Société des textes français modernes pourra, espère-t-on, être mis sous peu à la disposition des candidats. Une note paraîtra à ce propos dans le prochain numéro de l'*Information littéraire.*

L'Olive a fait l'objet d'un cours de G. DESCHAMPS dans la *Rev. Cours Conf.*, X/2, 1902, p. 782-sqq. On trouvera dans le **Du Bellay, l'homme et l'œuvre** de V. L. SAULNIER des indications sur le nom d'Olive et les interprétations qu'on en a données.

Les influences italiennes, auxquelles il faut rattacher le *Platonisme* de Du Bellay (étudié dans un ouvrage en anglais par R. V. MERRIL, Chicago, 1923), ont été discutées par H. VAGANAY et J. VIANEY dans les ouvrages cités plus haut et dans les suivants :

H. VAGANAY. **J. Du Bellay et les « Rime di diversi »** *Rev. hist. litt. France*, 1901.

J. VIANEY, **Les Sources italiennes de l' « Olive »,** *Annales internationales d'Histoire*, (Congrès de Paris, 1900, 6e section) t. VI, Paris, Colin, 1901.

J. VIANEY, **Les sources latines et italiennes des Antiquités,** *Bulletin italien* des *Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux*, I, 187-199.

P. VILLEY, dans son livre **Les sources italiennes de la Défense et Illustration,** Paris, 1908, a renouvelé les connaissances sur ce texte.

RONSARD, *Amours* de 1552

Plutôt qu'une des nombreuses éditions séparées des **Amours de Cassandre** ou des 3 livres d'**Amours,** on utilisera une des éditions modernes des **Œuvres complètes** : celle de G. COHEN (texte de 1584, N. R. F., Biblioth. de la Pléiade, 1938, t. I), celle d'H. VAGANAY (texte de 1578, Classiques Garnier, 1923-1924 ; les **Poèmes** sont encore disponibles chez l'éditeur), ou mieux celle, critique, de P. LAUMONIER, (texte de 1584 ; Paris, S.T.F.M., 1925, t. IV).

L'article d'H. WEBER, **Les études sur Ronsard,** *l'Information littéraire*, janvier 1957, le **Ronsard, l'homme et l'œuvre** de R. LEBEGUE (Paris, 1950) et le **Ronsard et l'humanisme** de P. de NOLHAC (Paris, Champion, 1921) fournissent l'essentiel de ce qu'il faut savoir sur Ronsard et son œuvre

Sur les **Amours** de 1552, on consultera les livres de R. SORG, **Cassandre ou le secret de Ronsard,** Paris, Payot, 1925 (Cassandre, Marie et Hélène seraient une seule et même femme !) et de F. DESONAY, **Ronsard poète de l'amour, I : Cassandre.** Bruxelles, 1952.

L'italianisme et le pétrarquisme de R. ont notamment fait l'objet d'une thèse de H. PIERI, **Pétrarque et Ronsard, ou de l'influence de Pétrarque sur la Pléiade française,** Marseille, 1895, et d'articles de P. LAUMONIER, **Ronsard pétrarquiste avant 1550,** *Mélanges Lanson*, Paris, 1922, et d'A. PAUPHILET, **Sur des vers de Pétrarque,** *Mélanges Hauvette*, Paris, 1934.

2° LE REVE BUCOLIQUE

Ce titre n'exige pas des candidats, bien évidemment, qu'ils connaissent toute l'histoire de la poésie pastorale en Europe de l'antiquité grecque à nos jours. (Pour l'Italie, la question a été étudiée dans un ouvrage important par E. CARRARA, **La poesia pastorale,** 1907, dans la collection de l'éditeur Vallardi, *Storia dei generi letterari italiani*).

THEOCRITE ET VIRGILE : cf. *supra*, p. 180 et 181.

La thèse d'A. HULUBEI, **L'églogue en France au XVIe siècle**, Paris, Droz, 1938, donnera une idée des débuts de l'inspiration bucolique dans la littérature française moderne. Il convient de noter que, là aussi, les poésies modernes en langue latine ont joué un rôle considérable (v. par ex. le livre cité de Paul VAN TIEGHEM) et l'article de P. KOHLER **L'inspiration pastorale de Sannazaro à Guarini**, *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, XI, 1933, pp. 180-192.

L'introduction de Théocrite en France a été étudiée par A. HULUBEI, dans les *Actes du Congrès de Strasbourg de l'Assoc. G. Budé*, Paris, 1939. Sur Virgile en France, on pourra consulter A. BOURGERY, **Les Bucoliques de Virgile dans la poésie moderne**, *Rev. Et. lat.* XXIII, 1945, 134-150. Voir aussi M. J. GERHARDT, **Les premières traductions des « Bucoliques »**, *Neophilologus*, Groningue, 1949.

GARCILASO DE LA VEGA. **Eglogues.**

Le recueil des **Poésies** de Garcilaso traduites par P. VERDEVOYE contient, avec les **sonnets** (dont l'italianisme peut être comparé à celui de l'**Olive** et des **Amours** de Cassandre), les **Eglogues.** (Paris, Aubier, Collection bilingue, 1948). Il contient une bonne introduction et une bibliographie. Les articles (en espagnol) de M. ALCALA sur Garcilaso et Virgile, publiés dans des revues mexicaines (*Tierra nueva*, 1940, *Filosofia y Letras*, 1946 et 1950) sont difficilement accessibles. Mais on trouvera dans le *Bulletin hispanique* de Bordeaux une bibliographie sur Garcilaso par C. CIROT (1920, p. 54-59) et un article de M. CARAYON (1930, p. 248-sqq.). Il existe une étude en anglais de H. KENISTON, **Garcilaso de la Vega, A study of his Life and Works,** New York, 1922.

CHENIER, **Les Bucoliques.**

Les **Bucoliques,** constituant le premier des 3 tomes des **Œuvres complètes** publiées (Paris, Delagrave, 1908) par P. DIMOFF, sont toujours disponibles chez l'éditeur. Une bonne édition des **Œuvres complètes** a été donnée depuis par G. WALTER (N.R.F., Biblioth, de la Pléiade, 1950).

Aux mêmes érudits, on doit les deux grandes études d'ensemble sur Chénier : A. DIMOFF, **La Vie et l'œuvre d'A. Chénier jusqu'à la Révolution française,** 1762-1790, 2 vol., Paris, 1936, et G. WALTER, **A. Chénier, son milieu et son temps** (Paris, Laffont, 1947).

Jean FABRE dans **Chénier, l'homme et l'œuvre** (Paris, Hatier-Boivin, 1955) fournit, avec une vivante mise au point qui renouvelle plus d'une question, d'excellentes indications bibliographiques. Un cours de Sorbonne de F. GAIFFE était consacré aux **Bucoliques** (1937), qui ont suscité plus récemment des articles philologiques d'Yves LE HIR, **La qualification dans les « Bucoliques » d'André Chénier,** *Le Français moderne*, av. 1954, et **La versification dans les « Bucoliques »,** *l'Information littéraire*, mai-juin 1954.

P. VALERY, **Traduction en vers des Bucoliques de Virgile.**

La publication posthume de cette traduction (Gallimard, 1956) qu'accompagnent des **Variations sur les Bucoliques** avait été préparée par la publication d'extraits introduits par le docteur A. RONDINESCU et par Maurice TOESCA (*Table Ronde*, février 1955, et *N.N.R.F.*, août 1955). On la trouve aussi au tome I des **Œuvres** de Valéry, Biblioth. de la Pléiade. Voir les c.r. d'Emile HENRIOT, *Le Monde*, 7 mars 1956, et de POHL, **Valéry au verger de Chénier,** *Rev. belge Phil. Hist.*, 1956, n° 1 ; cf. aussi les dernières pages du **Virgile** de J. PERRET (Coll. Ecrivains de toujours). On aura intérêt à comparer la traduction de Valéry avec d'autres traductions en vers plus anciennes (notamment celle, anonyme, qui complète la célèbre traduction de l'*Enéide* et des *Géorgiques* par l'abbé J. Delille, Paris 1806, ou celle de P. F. Tissot, Paris 1822) et avec la traduction de M. Pagnol (Paris 1958) ; cf. aussi *supra*, p. 180.

L'importante thèse du regretté Maurice BEMOL (Clermont-Ferrand, et Paris, Belles-Lettres, 1949) constitue l'ouvrage de référence essentiel. Aux **Œuvres** de Valéry parues aux éditions du Sagittaire (11 vol. de 1911 à 1939), il faut ajouter 5 vol. de **Variétés** à la N.R.F. de 1924 à 1954, et les **Cahiers** en cours de publication. Deux études peuvent aider à comprendre cette traduction des **Bucoliques,** qui jusqu'ici n'a guère tenté les commentateurs : A. HENRY, **Langage et poésie chez Paul Valéry,** Paris, Merc. de Fr., 1952 (c. r. par P. GUIRAUD, **Langage et versification d'après l'œuvre de P. Valéry,** Paris, Klincksieck. 1953, et Lucienne PORTIER, *Les Langues néo-latines*, 1953, fasc. 4, p. 14-18).

J. VOISINE.

1 3 ★

3° L'IMAGINATION FANTASTIQUE A L'ÉPOQUE ROMANTIQUE

La troisième question du programme spécial groupe quatre auteurs de l'époque romantique. Il convient de se demander pourquoi le genre du conte fantastique a connu une telle vogue à ce moment. L'ouvrage essentiel en ce qui concerne la France, qui remplace H. MATTHEY : **Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800** (Lausanne, Payot, 1915), est la thèse de P. G. CASTEX. **Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant,** P. Corti, 1951. On y trouvera tous les renseignements utiles sur l'origine et le développement du genre ; l'influence de Hoffmann est traitée dans la première partie chap. III, IV et V. On lira, du même auteur, son **Anthologie du Conte fantastique français** (P. Corti, 1947), à compléter par celle de R. CAILLOIS : **Anthologie du Fantastique** (P. Club français du Livre, 1958). Sur les origines du genre fantastique et sa parenté avec le roman « noir », on recourra à A. M. KILLEN : **Le roman « terrifiant » ou roman « noir » de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840** (P. Crès, 1915), et surtout, en ce qui concerne l'occultisme, à A. VIATTE : **Les sources occultes du Romantisme français. Illuminisme, théosophie, 1770-1820,** (P. Champion, 1928, 2 vol). On ne négligera pas les premiers romans de Balzac, bien connus depuis les travaux de M. BOUTERON, M. BARDÈCHE, B. GUYON, etc. ; voir la réédition de **Falthurne** par P. G. CASTEX (P. Corti, 1950).

Le fantastique peut être étudié dans ses relations avec le rêve ,comme le fit A. BÉGUIN dans sa thèse : **L'âme romantique et le rêve** (P. Corti, 1939) (voir notamment le chap. XV sur Hoffmann et le chap. XVII sur Nodier) avec le démoniaque, cf. la récente thèse de Max MILNER : **Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire 1772-1861** (P. Corti, 1960, 2 vol.). Un petit ouvrage de Louis VAX : **L'art et la littérature fantastiques** (P.P.U.F., 1960) (« Que sais-je ») suggérera d'intéressants rapprochements entre arts et littérature, et d'utiles principes de classement. Signalons enfin la récente thèse de P. M. FOUCAULT : **Histoire de la Folie** P. 1961, qui dégage la portée philosophique et esthétique des œuvres où passe la folie, depuis la fin du moyen âge jusqu'à 1789.

HOFFMANN **L'Homme au sable ; Le Conseiller Krespel ; Doge et Dogaresse**

Les trois contes au programme sont : **L'Homme au Sable (Der Sandmann), Le Conseiller Krespel (Rat Krespel),** souvent intitulé **Le Violon de Crémone** ou **Antonie,** et **Doge et Dogaresse (Doge und Dogaressa),** réunis et présentés par G. BIANQUIS en un volume bilingue (P. Aubier, 1947). On pourra se reporter à l'édition HARICH en 15 vol., t. I, VI et X, (Weimar, 1924) ou à l'édition critique (inachevée) de C. G. von MAASSEN, t. III, 1908. On replacera ces contes dans la vie et l'œuvre de Hoffmann avec la biographie de W. HARICH : **E. T. A. Hoffmann, das Leben eines Künstlers,** 2 vol., (Berlin, Reisz, 1920, ou celle de R. von SCHAUKAL : **E. T. A. Hoffmann. Sein Werk aus seinem Leben dargestellt** (Zurich, 1922).

La première traduction d'ensemble des **Contes** d'Hoffmann est celle de Loève-Veimars (Paris, Renduel, 1829-1932) en 20 volumes, avec une préface plutôt sévère de Walter Scott, et une **Étude biographique sur Hoffmann** par LOÈVE-VEIMARS (t. XX). Sur les traductions d'Hoffmann, voir, outre la thèse de P. G. CASTEX citée plus haut, L. GUICHARD : **Autour des Contes d'Hoffmann** dans *Rev. Litt. Comp.*, avril-juin 1953. On lira aussi de P. G. CASTEX : **W. Scott contre Hoffmann. Les épisodes d'une rivalité littéraire,** dans *Mélanges d'hist. littér. offerts à D. Mornet* (P. Nizet, 1951), p. 169-76. Une nouvelle édition française d'Hoffmann a été donnée par A. BÉGUIN : **Contes d'Hoffmann** (P. Club des libraires, 3 vol., 1957), illustrée avec des dessins d'Hoffmann. Les traductions sont en partie nouvelles.

Les études essentielles sur Hoffmann sont, en français, celle de P. SUCHER : **Les sources du merveilleux chez E. T. A. Hoffmann** (P. Alcan, 1912), et la thèse de J. F. A. RICCI : **E. T. A. Hoffmann, l'homme et l'œuvre** (P. Corti, 1947). Une vue plus rapide sera donnée par J. MISTLER : **La vie d'Hoffmann** (P. Gallimard, 1927), remanié dans **Hoffmann le Fantastique** (P. A. Michel, 1950). L'influence d'Hoffmann a été étudiée par M. BREUILLAC : **Hoffmann en France** dans *Rev. Hist. Litt. France*, 1906-1907, à compléter dans une perspective d'ensemble par la thèse d'A. MONCHOUX : **L'Allemagne devant les lettres françaises de 1814 à 1835** (Toulouse, 1953), et, en ce qui concerne Baudelaire, par J. POMMIER : **Dans les chemins de Baudelaire** chap. XIX (P. Corti, 1945). Le programme invite à consulter Palmer

COBB : **The Influence of E. T. A. Hoffmann on the Tales of E. A. Poe** (Chapel Hill U. P. of North Carolina, 1908).

Enfin on aura intérêt, si l'on n'est point germaniste, à s'initier au romantisme allemand en lisant quelques nouvelles d'A. von Arnim, de Tieck, et le célèbre **Henri d'Ofterdingen** de Novalis ; on aura recours au numéro spécial des *Cahiers du Sud* intitulé **Le Romantisme allemand** (1937). Pour les germanistes, H. PONGS : **Grundlagen der deutschen Novelle des 19. Jahrhunderts**, dans *Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts Frankfurt am Main* (1930) fournit les interprétations les plus intéressantes des Contes.

NODIER Smarra ; Trilby ; la Fée aux miettes

L'œuvre de Nodier est éparse et n'a jamais été rééditée dans son ensemble. Les récits inscrits au programme viennent d'être réimprimés, avec des notices et des notes, dans les **Contes de Nodier** présentés par P. G. CASTEX (Paris, Garnier) ; **Smarra ou les démons de la nuit, songes romantiques** parut en 1821 et fut réédité au t. III des **Œuvres** (P. Renduel, 1832), puis dans les **Contes fantastiques** (P. Charpentier, 1874). **Trilby ou le lutin d'Argail, nouvelle écossaise** parut en 1822 et figure aussi au t. III des **Œuvres**, puis dans les **Contes** (P. Charpentier, 1840) enfin dans les **Nouvelles** (P. Charpentier, 1875). **La Fée aux Miettes** n'apparaît qu'au t. IV des **Œuvres** (Renduel, 1832), puis dans les **Contes** (P. Charpentier, 1840-1874).

Pour connaître les idées de Nodier sur le romantisme, le rêve et la fiction, on lira son compte rendu de l'**Allemagne** de Mme de Staël paru dans le *Journal des Débats* (nov. 1818) et repris dans *Mélanges de littér. et de critique*, t. II (P. Raymond, 1820), ainsi que son article **Du Fantastique en littérature**, d'abord dans *Revue de Paris* (nov. 1830) puis dans *Miscellanées* (Œuvres, t. V., 1832). On ajoutera l'article de Sainte-Beuve (d'abord *R. d. D. M.*, 1er mai 1840) repris dans **Portraits littéraires** t. I (Garnier).

Les études essentielles sur Nodier sont celles de Jean LARAT : **La tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Ch. Nodier, étude sur les origines du romantisme** (P. Champion, 1923), notamment les chap. VII-VIII de la troisième partie, et du même auteur : **Bibliographie critique des œuvres de Ch. Nodier**, thèses (P. Champion, 1923). J. VODOZ a donné une intéressante interprétation psychanalytique dans **La Fée aux Miettes. Essai sur le subconscient dans l'œuvre de Ch. Nodier** (P. Champion, 1925). On se reportera naturellement à A. BÉGUIN : **L'âme romantique et le rêve**, livre V, chap. XVII, et à la thèse déjà citée de P. G. CASTEX.

POUCHKINE La Dame de Pique

Les éditions russes de Pouchkine et les travaux savants sont innombrables. Indiquons seulement l'éd. académique avec brouillons et variantes Moscou-Léningrad 1937-1949 en 16 vol., et l'édition académique plus récente M.-L. 1956-1958 en 10 vol. La **Dame de Pique** figure au t. VI, avec un brouillon. Si on lit le russe, on tâchera de se reporter aux t. XVI-XVIII de *Literatournoe Nasledstvo* (1934) et XXXI-XXXII (1937), notamment aux articles concernant Pouchkine et la littérature française, dus à B. V. TOMACHEVSKI. Du même auteur, **Pouchkin i Frantsia** (Lén., 1960) complète et rectifie les études parues dans *Rev. Litt. Comp.* 1937, numéro consacré à Pouchkine, celles de H. MONGAULT : **Pouchkine et la France** ; G. LOZINSKI : **La litt. française et Pouchkine.** On pourra négliger comme dépassés R. HAUMANT : **Pouchkine** (P. Bloud Didier 1911), et l'étude de L. JOUSSERANDOT : *Monde Slave* (janvier et juin 1918).

Sur Pouchkine on peut lire la biographie de H. TROYAT, 2 vol., (P. A. Michel, 1946) qui met trop en relief ses côtés de Don Juan, ou **Le Drame de Pouchkine** par M. et R. HOFMANN (P. Corrêa, 1948). On préfèrera le livre d'Ett. LO GATTO : **Puskin, storia di un poeta e del suo eroe** (Milan, U. Mursia, 1959) ; le petit **Pouchkine** par H. JUIN (P. Seghers, 1956) « Poètes d'aujourd'hui » est commode. On lira le beau discours de DOSTOIEVSKI sur Pouchkine (1880) dans le **Journal d'un Écrivain** p. 620-634 (P. Gallimard, 1951). Sur la nouvelle en Russie avant Pouchkine et sur Pouchkine conteur, voir Peter BRANG : **Studien zu Theorie u. Praxis der russischen Erzählung 1770-1811** (Wiesbaden, 1960) ; et du même : **Pique Dame. Eine Erzählung von Puschkin** dans *Die neue Gesellschaft*, 1949, n° 10, p. 766-68.

La **Dame de Pique**, publiée en 1834, atteste la lecture de Nodier, et surtout de Balzac et d'Hoffmann. Citons sur ce point S. STEIN : **Pouchkin i Gofman** (Dorpat, Tartu, 1927). Elle a été traduite par Julvécourt dans *Le Yatagan*, p. 1843, puis par P. Mérimée dans la *R. d. D. M.* du 15 juillet 1849. Sa traduction, qu'il est indispensable de connaître, figure dans les **Nouvelles** (M. Lévy, 1852) et les réimpressions intitulées **Carmen.** On se reportera aux **Études de littérature russe, t. I**, dans Mérimée, **Œuvres complètes** (P. Champion, 1931), où H. MONGAULT montre comment Mérimée s'est intéressé à l'œuvre de Pouchkine et relève avec quelque minutie les erreurs plutôt vénielles de sa version. Citons encore la traduction de la **Dame de Pique** dans les **Récits** de Pouchkine par J. SCHIFFRIN et A. GIDE (P. Gallimard, 1935), et surtout celle d'André MEYNIEUX au t. I des **Œuvres** de Pouchkine (P. Bonne, 1953), avec d'intéressants commentaires. On complètera son information en écoutant l'opéra de Tchaïkovski : **La Dame de Pique** (1890).

Si l'on ignore tout à fait la littérature russe, on pourra recourir à M. HOFMANN : **Histoire de la littérature russe depuis les origines jusqu'à nos jours** (P. Payot, 1934).

E. POE Histoires extraordinaires

Le recueil au programme est celui des **Histoires extraordinaires** dans la traduction et avec la préface de Ch. Baudelaire, édité par L. LEMONNIER (P. Garnier s. d.).On peut aussi recourir à l'édition des **Histoires** dans les **Œuvres complètes de Ch. Baudelaire** publiées par J. CRÉPET (P. Conard, 1932), dont les notes sont précieuses ; ou encore au volume d'Edgar Allan Poe : **Œuvres en prose traduites par Charles Baudelaire**, publié par Y.-G. LE DANTEC (Paris, Gallimard, 1951 « La Pléiade »). On aura évidemment intérêt à lire aussi les **Nouvelles Histoires Extraordinaires**, et les **Histoires Grotesques et Sérieuses**, toujours dans la trad. de Baudelaire. Les anglicistes trouveront aisément des textes originaux de Poe dans le **Choix de Contes** publié par R. ASSELINEAU (P. Aubier, 1958, éd. bilingue). Un volume commode est celui que publia Hervey ALLEN : **The Complete Tales and Poems of E. A. Poe**, (New York, The Modern Library, 1938).

Des nombreuses biographies d'E. Poe, retenons les plus récentes, celle de Hervey ALLEN : **Israfel, the life and times of Edgar Allan Poe** (N. Y., Rinehart, 1926), 2 vol. refondue en 1 vol. (1949), et surtout d'Arthur Hobson'QUINN : **Edgar Allan Poe**, (N. Y. Appleton-Century, 1942), avec bibliographie critique et étude très sûre des Contes (sources, éditions, etc). On suivra les travaux récents dans la **Current Bibliography** de la revue *American Literature*. En français, signalons les thèses anciennes d'E. LAUVRIÈRE : **Edgar Poe. Sa vie. Son œuvre. Étude de psychologie pathologique** (P. Alcan, 1904), 2 vol., dont la critique reconnut la solidité d'information et déplora le pharisaïsme. Quelques indications sommaires dans L. et Fr. SAISSET : **Les Histoires Extraordinaires** d'Edgar Poe (P. Malfère, 1939 « Les grands événements littéraires »). On trouvera plus de profit à l'ouvrage de Marie BONAPARTE : **Edgar Poe. Études psychanalytiques.** Préface de S. FREUD (P. Denoël, 1933), 2 vol., et aux vues profondes sur le symbolisme de l'eau chez Poe dans G. BACHELARD : **L'eau et les rêves** (P. Corti, 1942), 2e éd., 1947.

La connaissance de Poe en France, spécialement à travers Baudelaire, a donné lieu à de très nombreux travaux. On se reportera d'abord à L. LEMONNIER : **Les traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875 : Charles Baudelaire** (Paris, P. U. F., 1928) et **Edgar Poe et la Critique française de 1845 à 1875** (P. U. F., 1928). Le même auteur a étudié divers aspects de l'influence de Poe en France (voir la liste de ses articles p. XXXVI de son introduction à l'éd. Garnier des **Histoires Extraordinaires**). Sur Baudelaire traducteur de Poe, voir Y.-G. LE DANTEC : *Le Correspondant* (décembre 1931 et janvier 1832), CH. CESTRE : *Revue anglo-américaine*, 1934 : R. MICHAUD *Rev. Litt. Comp.*, octobre-décembre 1938 et surtout J. POMMIER : **Dans les chemins de Baudelaire**, chap. XX (P. Corti, 1945). Une étude récente reprend l'ensemble de la question, celle de P. F. QUINN : **The French Face of Edgar Poe** (Southern Illinois U. P., 1957), cf. LEBRETON : *Etudes Anglaises*, janvier 1958). On ne négligera pas les pages de VALÉRY : **Situation de Baudelaire dans Variété II** (P. Gallimard, 1930), où il exagère un peu l' « imprégnation » de Baudelaire par la pensée de Poe : c'est qu'en réalité Valéry lui-même avait été envoûté par l'Américain, comme en témoignent ses lettres à Gide (P. Gallimard, 1947).

Beaucoup moins d'études sur la technique littéraire et les sources de Poe conteur. Une intéressante thèse secondaire de Régis MESSAC : **Influences françaises dans l'œuvre d'Edgar Poe** (P. Picart, 1929) devrait être complétée par les travaux américains récents ; la récente étude de Kuno SCHUMANN : **Die erzählende Prosa E. A. Poe's** (Heidelberg, Winter 1958), a déçu M. R. ASSELINEAU (voir *Etudes Anglaises*, janvier-mars 1960).

Michel CADOT.